

مريم فرنسيس

١١٢١

٢١٥٤٨

٢١٥٤

في بناء النص ودلالاته

٢

(نظم النص التخاطبي - الإحالي)

/ ٦٩/٦/٥٤٤



## تمهيد

١-٠ : حلقة ثانية من دراسات لغوية تبحث في بناء النص ودلالته

من الواضح أن الرقم (٢) في عنوان هذا الكتاب يفيد أن كتابنا هذا هو حلقة تتعلق بأخرى سبقتها ومن المفترض أن تشترك معها بموضوع واحد وأن تأتي تنمة لها أو وجهاً من أوجه تكاملها.

فالكتاب المقدم هنا هو الصنو الثاني لكتابنا السابق : في بناء النص ودلالته : محاور الإحالة الكلامية (١٩٩٨). وهذا أمر يبدو جلياً من إدراج الكتابين تحت عنوان مشترك عام : «في بناء النص ودلالته»، ومن الرقم التسلسلي، الرقم (٢)، الذي أعطي للكتاب الثاني، ومن العنوان الفرعي الخاص بكل كتاب وهو «محاور الإحالة الكلامية» في الكتاب الأول، و«نظم النص التخاطبي - الإحالي» في الثاني.

فالكتاب يبحث إذاً في المجال العلمي ذاته الذي انطلق منه الكتاب السابق (فرنسيس، ١٩٩٨)، ومن الرؤية ذاتها : دراسة أشكال بناء النصوص والمعاني التي تتولد عنها دراسة لغوية دقيقة تتخطى من اللسانيات النظرية العامة التي لا تذهب أبعد من حدود الجملة النحوية التامة. وهذا يوفر علينا التعريف بكثير من المفاهيم العامة التي ينطلق منها هذا البحث والتي بسطت بالتفصيل في «تمهيد» الكتاب السابق.

إنما سنولي هنا اهتماماً سريعاً بأمرين : تقديم ما يظهر التكامل المبدئي والنظري بين موضوع الكتاب السابق وهو ما دعي به «نظم النص الإحالي»، وبين الجديد الذي يأتي به هذا الكتاب وما نشير إليه به «بناء النص التخاطبي»؛ ومن ثم إعطاء فكرة عامة عن منهج البحث وعن طريقة تقديم مواد.

في بناء النص ودلالته : نظم النص التخاطبي - الإحالي :  
دراسة لغوية / مريم فرنسيس - دمشق : وزارة الثقافة، ٢٠٠١ -  
٣١٢ ص؛ ٢٤ سم - (دراسات لغوية؛ ٣).

٨٠٨-١ ف ر ن ف ٢- العنوان ٣- فرنسيس  
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

الإيداع القانوني : ع - ١٦٦٢ / ٩ / ٢٠٠١

دراسات لغوية

« ٣ »

## ٢-٠ تكامل الكنايين تلازم آلية التخاطب وآلية الإحالة

يبدو هذا التلازم بادئ الأمر من إحقاق التعت «كلامية» بالاسم «إحالة» في عنوان الفرعي للكاتب السابق «محاوَر الإحالة الكلامية»، حيث انطلقنا من آلية استخاطب أو الكلام ليلورة مفهوم الإحالة وللتعريف بالطرق اللغوية التي يحيل فيها الكلام إلى العالم الخارجي ويدل عليه.

فعلاوة على أن الإحالة ملازمة مبدئياً لكل عملية قول أو كلام، فإن الطرق اللغوية التي تحصل فيها تتحدد بدورها وتأخذ هويتها انطلاقاً مما يفيد الكلام عن موقع المتكلم من كلامه. وهذه الطرق هي ثلاث دعوناها على التوالي بـ:

- نمط الإحالة المقيدة الإشارية.

- نمط الإحالة المقيدة اللاإشارية.

- نمط الإحالة المطلقة.

علماً أن التسمية «اللاإشارية» هي مرادفة لـ «غير الإشارية» ويمكن إبدالها بها، ولقد لجأنا إليها بادئ الأمر لأسباب بسطة سابقاً (فرنسيس، ١٩٩٨، ص ٣٣-٣٥).

فالتقابل بين المقيد والمطلق يأخذ صفته هذه نسبة إلى متكلم ما، ومن خلال خصائص كلامه اللغوية، ولاسيما خصائص وحدات الشخص والزمان والمكان. والأمر كذلك أيضاً بالنسبة إلى التقابل بين المقيد الإشاري والمقيد اللاإشاري.

فكلام مثل التالي:

انسحبت إسرائيل اليوم من جنوب لبنان

هو كلام مبني على منحى الإحالة المقيدة، لأنه يحيل إلى حدث مقيد في الزمان وفي المكان. والإحالة هذه هي أيضاً إشارية، أي عبّر عنها بعلامات لغوية ملازمة وجوباً لمرجعها، أو قائمة على علاقة تجاور معه. ويأتي بالدرجة الأولى ظرف

الزمان «اليوم». فمرجع «اليوم» أي الزمن الخارجي الذي يدل عليه هذا الظرف، هو اليوم الذي قيل فيه هذا الكلام أو يوم المتكلم - المذيع الذي قدم الخبر. فإذا أذيع هذا الخبر في الرابع والعشرين من أيار سنة ألفين، يكون مرجع «اليوم» اليوم الواقع في هذا التاريخ. أما إذا أذيع في الخامس والعشرين من أيار سنة ألفين، فيتغير مرجع «اليوم» ويصبح اليوم الواقع في الخامس والعشرين من أيار سنة ألفين.

ولكن في الحالين، يبقى الظرف «اليوم» متجاوزاً دائماً مع مرجعه، ولا يمكن بالتالي تحديد هذا المرجع ومعرفته إلا بقياس المسافة التي تفصله عن حاضِر الكلام أو المتكلم. والأمر كذلك أيضاً بالنسبة إلى وحدات الشخص والمكان الإشارية والتي تفترض بدورها تجاوزاً مع «أنا» المتكلم ومع مكانه. وهذا ما يختصر بالتعبير الثلاثي «أنا - الآن - هنا» الكلام أو المتكلم. فلا يمكن، والخالص، معرفة ما يدل عليه الكلام المسوق على منحى الإحالة الإشارية معرفة دقيقة إلا انطلاقاً من هوية المتكلم ومن حاضِر كلامه، وأحياناً من مكان كلامه أيضاً.

فتلازم التخاطب وآلية الإحالة بين وواضح عندما يبنى الكلام على منحى الإحالة المقيدة الإشارية. وهذا التلازم الحميم هو الذي يفترض آخر عندما يكون الكلام مقيداً لا إشارياً (أو غير إشاري)، نظراً إلى التقابل المباشر بين المقيد الإشاري والمقيد اللاإشاري، ونظراً إلى أن الإحالة اللاإشارية تبنى على خصائص كلام المتكلم اللغوية، ونظراً إلى الفروقات الدلالية التي تنتج عن الانتقال من منحى إلى آخر وعن عمليات النظم والتركيب التي يمكن أن تجمع بينهما، كما أظهرنا ذلك بالتفصيل في كتابنا السابق (١٩٩٨).

ويبقى هذا التلازم مفترضاً أيضاً عندما يساق الكلام على منحى الإحالة المطلقة، وللأسباب ذاتها: فالمطلق يتقابل مع المقيد. ويستدل عليه من خصائص الكلام اللغوية، ويدخل في عمليات النظم ذاتها التي يشهدها النمطان السابقان.

فما قدمه كتابنا السابق مبني إذاً بشكل جوهري على هذا الترابط القوي بين آلية التخاطب وبين آلية الإحالة.

إنما الشكل الذي تناولنا به نظم النص الإحالي (أغاط الإحالة الكلامية التي يس عليها النص وعمليات تركيبها ونظمها) هذا النظم يشوبه شيء من التبسيط (أسحرياد). فلقد افترضنا عمداً في دراسة هذا النظم، أن النص يصدر بكامله عن متكلم واحد ووحيد، صاحب النص أو سارد ما. وهذا صحيح من زاوية إبداع النص، وليس من زاوية تصوير ما يدور حوله النص التي تشهد إمكانية تعدد البؤر التخاطبية وإمكانية أن ينتقل الكلام إلى الشخص الذي يتكلم عليها النص، وأن تسند بدورها الكلام إلى شخص آخرى، وبهذه الطريقة أو بتلك... فضرورة الوضوح والحرص على الدقة وعلى تجنب التعقيد وكون الموضوع المعالج جديداً وغير معروف، كل هذه الأمور فرضت علينا التبسيط هذا، وهو تبسيط وضع جانباً، كما نوهنا، إمكانية تعدد العمليات التخاطبية التي تدخل في بناء النص وعلاقات التركيب والترابط بينها) وكل ما يتعلق بهذه الأمور، الموضوع الذي يتناوله هذا الكتاب بالتفصيل.

فالتكامل بين الكتابين بارز جلي. وهذا التكامل هو الذي يملئ علينا، بدرجة كبيرة، الخطوط العريضة المتبعة في منهج البحث.

### ٣-٠ منهج البحث: الانطلاق من منظور عام شامل

خلافاً لموضوع النظم الإحالي، إن مسائل النظم التخاطبي ليست مجهولة كلياً. فكثير من التقنيات التي ستتكلّم عليها معروف في اللغة النقدية الأدبية، ولا سيما السردية منها، وإن كان لا يشار إليه بتسميات تظهر كما يجب انتماء إلى هذا النظم. كما أن جوانب مختلفة من هذه المسائل تلتقي مع ما يعرف بـ «حوارية بختين»، أو نظرية بختين في حوارية اللغة الروائية. وقد نقترح أيضاً في بعض الأمور من نقاط لامستها هذه الدراسة أو تلك، ولا سيما الدراسات الغربية التي تبحث في لغة السرد.

ولكن كتابنا هذا ينطلق من منظور عام شامل، يبحث في بناء النص، أيّاً

كان نوعه الأدبي، ولا يقتصر فقط على تحليل النصوص السردية، المجال الذي تدرج فيه نقاط التقاطع المنوه بها، والتي أتت بها نظريات متباعدة، أو التي تتناولها هذه الدراسة أو تلك بشكل تجريبي غير متكامل.

لذا لزمنا في كتابنا هذا المنظور العام الشامل الذي نبحث من خلاله بناء النص وهو منظور ما دعونا به «بناء النص التخاطبي»، أو بـ «نظم النص التخاطبي». فحاولنا أن نعرف، بالتفصيل، بوحدات هذا النظم وأن ندرس عمليات التركيب التي تدخل فيها، والتقنيات التي تنتج عنها، والوظائف التي تقوم بها، مشددين بشكل خاص على خصائصها اللغوية. ولقد حرصنا، في الوقت نفسه، على أن نصهر برؤية شاملة جامعة أدوات تحليل متفرقة، يعمل بها هنا وهناك من وجهات نظر متباعدة وتحت تسميات مختلفة. فنوهنا بها مدققين في التسميات التي تطلق عليها. ولقد أولينا حوارية ميخائيل بختين اهتماماً خاصاً، فلم نتردد في التوقف عند النقاط التي يلتقي فيها ما يبسط هنا مع هذه الحوارية وفي اقتباس بعض المصطلحات عنها.

ولقد فرض علينا لزوم هذا الخط العام الشامل عدة أمور مترابطة.

### ١-٣-٠ تعمد إظهار منظور الدراسة الشامل في اختيار التسميات

#### والمصطلحات

يقضي الأمر الأول بأن نكثر من استعمال كلمة «تخاطب» ومشتقاتها مثل «تخاطبي»، «تخاطبية»، وبأن لا نحاول استبدالها بغيرها: فهذا الكتاب يبحث في بناء النص التخاطبي، وبالمعنى الذي سنوضح به مفهوم التخاطب، وكل التقنيات التي تنبثق من هذا البناء هي تقنيات تخاطبية. لذا ترانا نلحق النعت «تخاطبي» أو «تخاطبية» بالاسم الذي نشير به إلى بعض التقنيات، ولا سيما عندما يكون هذا الاسم متداولاً في مجال علمي غير لغوي، ومثقلاً بمداول خاص؛ ويبقى، مع هذا، الخيار الأفضل للدلالة على الوظيفة التي تقوم بها التقنية المسماة. وهذا ما



حدث مثلاً في ما دعويها بـ «التقمص التخاطبي» و«التماهي التخاطبي». فكلمتا «التقمص» و«التماهي» من مصطلحات علم التحليل النفسي، ومشتبعتان بالتالي بمعان سيكولوجية. ولكنهما الأكثر تعبيراً عن الوظيفة التي تتم عنها التقنية المعنية بالأمر، والقائمة على خصائص لغوية واضحة ومتعلقة بعمليات التخاطب، كما سباح لنا أن نرى ذلك جيداً. فكان علينا، والحال هذه، أن نلحق النعت «تخاطبي» بهذه الأسماء وأن نحصل بذلك على تسميات مثل «التقمص التخاطبي» و«التماهي التخاطبي»، وذلك لإبعاد أية خلفية انطباعية غير علمية، قد ينم عنها استعمال أسماء تنتمي إلى مصطلحات علم النفس، ولكي نحصر مدلول هذا الاستعمال في عملية محددة من عمليات النظم التخاطبي، ولكي نذكر في آن واحد أن المدلول هذا ينتج عن معطيات لغوية واضحة وملموسة.

٢-٣-٠: سلوك نهج الاستقرار القائم على مقارنة عدد كبير من

#### النصوص المتنوعة والمختلفة

ويقضي الثاني بأن نكثر من اللجوء إلى النصوص الكاملة، قدر المستطاع، وغير المبثورة والمتنوعة في آن واحد. فكتابنا يبحث في بناء النص ولا يمكن أن يبنى مقولاته على نصين أو ثلاثة، كما أنه لا يمكن أن يكون بحثاً نظرياً بحثاً. ولما كنا نحرص دائماً على سلوك طريق المقارنة والاستقراء، فإننا بدأنا باستعراض أكبر عدد ممكن من نصوص تنتمي إلى معظم الأنواع الأدبية، قدمت في الفصل الأول من هذا الكتاب. وشأن هذا الاحتكاك الأول بالنصوص دفع القارئ إلى ملامسة الفوارق بين نص وآخر من حيث البناء التخاطبي ومساعدته على تحسس وجود هذا البناء، ولو بشكل أولي، غير مدقق لغوياً.

ولن تنفصل عنا هذه النصوص في المرحلة الثانية من هذه الدراسة، مرحلة الوصف التقني واللغوي الدقيق لشتى الوحدات التخاطبية التي قد تدخل في بناء النص ولعمليات النظم التي تجمع بينها وللتقنيات التي تنبثق عنها (الفصل الثاني). كما أن بعضاً منها سيكون موضوع قراءة تطبيقية كاملة في القسم الأخير (الفصل

الثالث) وترابطاً مع مجمل خصائص البناء، وبالدرجة الأولى، مع النظم الإحالي. فنأمل من القارئ ألا يميل من هذا الذهاب والإياب المتواتر، وأن لا يرى في الأمر تكراراً لا فائدة منه.

٣-٣-٠: توظيف علامات التخصيص والإخراج الطباعي في إبراز مفاصل

#### التحليل والفروقات بين مادة لغوية وأخرى

وإننا لنذكر جيداً الإرباك والتعب والمشقة التي يفرضها على القارئ منهجنا هذا. فتحليل نص ما ووصف خصائصه اللغوية وصفاً دقيقاً والأخذ بكل معطياته تلزم العودة إليه في كل شاردة وواردة. وهذا يفترض إمكانية أن يكون النص الخاضع للتحليل منفصلاً مادياً عن النص المحلل والواصف؛ بشكل يسمح بأن يبقى تحت تصرف القارئ وبين يديه، مهما تباعدت المسافة بين بدء التحليل وبين نهايته، وأن يوفر على القارئ تشتت الأفكار وهدر المجهود بإرغامه على أن يوقف قراءة التحليل كل دقيقة، ليعود إلى الوراء مقلباً صفحات الكتاب وباحثاً عن النص موضوع التحليل.

فالحل المثالي يقضي، والحال هذه، بأن تجمع نصوص المدونة في مجلد خاص، يُلحق بالمجلد الرئيسي الذي يخصص للدراسة حصراً. ولكن هذا الحل مكلف مادياً للناسر وللقارئ معاً. ولا نعتقد أن أحداً عمل به حتى الآن. فإذا وجد القارئ أن كتابنا هذا يتألف من جزئين، وفق الحل المنوه به، فتكون دائرة التأليف والنشر في وزارة الثقافة في دمشق هي التي أخذت المبادرة هذه، وتكون بذلك رائدة وسباقة في عملها هذا.

وفي جميع الأحوال، إن الطريقة المعتمدة هنا في إيراد نصوص المدونة تسهل الأمر على القارئ أكثر ما يمكن فعله، حتى لو لم تفصل عن متن الدراسة في مجلد خاص. فكل نص يرد لأول مرة يحمل رقماً، نذكره كل مرة نضطر إلى العودة إليه. وقد أفرد فهرس لنصوص المدونة يرشد القارئ إلى الصفحات التي يقدم فيها

النص كاملاً. ثم إن إدراج هذه النصوص في متن الدراسة يختلف طباعياً عن المتن الذي يدخل فيه. فهذه النصوص مطبوعة بحرف أصغر حجماً من الحرف المعمول به في الكتاب، ومدفوعة قليلاً صوب اليسار، حيث إن هامش الصفحة يتسع بعض الشيء عندما يقدم نص ما. وأسطر هذه النصوص مرقمة أيضاً مما يسهل على القارئ إيجاد الأسطر أو الأبيات المذكورة هنا وهناك. فالحرف «س» الذي يذكر بعد استشهاد ما يختزل كلمة «سطر»، والحرف «ب» كلمة «بيت». وهكذا يمكن للعين أن تميز بشكل فوري، لا تعب فيه، بين نصين لا ينتميان إلى طبيعة واحدة: النص أو المادة اللغوية موضوع التحليل، ونص التحليل ذاته. ونعتقد أن اللجوء إلى هذه الفروقات الطباعية وتوظيف علامات التنصيص أكثر ما يمكن فعله من أمور ضرورية في مثل هذه الحالات وتخدم الدقة والوضوح وإفادة القارئ العلمية.

ومن باب التوظيف هذا، فإن المفاهيم التي يستند عليها هذا الكتاب والمصطلحات والتعابير التقنية المستعملة برزت أيضاً طباعياً بحرف مختلف وهو الحرف الأسود العريض. كما أن الحرف المائل الذي يستعمل في طباعة عنوان نص ما، قصة أو قصيدة أو رواية أو حكاية...، يشير إلى النص المذكور وليس إلى عنوانه حصراً.

وإننا لنشكر في المناسبة دائرة التأليف والترجمة والنشر في وزارة الثقافة في دمشق التي سهرت، مع كل العاملين الفنيين والإداريين فيها، على إخراج هذه الفروقات الطباعية في نشر كتابنا السابق (١٩٩٨)، الأمر الذي ترفضه معظم دور النشر، وفي المقدمة تلك التي تخص مراكز أبحاث معروفة أو مؤسسات جامعية لا تقصر في التبجح والتعالي.

### ٣-٤: الأخذ بالترباط بين بناء النص التخاطبي وبين نظمه الإحالي

لما قد يكون غريباً عن القول إن إظهار الترباط بين بناء النص التخاطبي وبين نظمه الإحالي واحدة من النقاط الأساسية التي يأخذ بها هذا الكتاب. وهذا ما يشير إليه صراحة عنوانه الفرعي: «نظم النص التخاطبي - الإحالي».

فصحيح أن الأولوية تعطى هنا للنظم التخاطبي، غير أن دراسة خصائص كثير من تقنيات هذا النظم متداخلة تداخلاً حقيقياً مع معطيات أغط الإحالة الكلامية، كما ستظهره جيداً صفحات هذا الكتاب؛ إضافة إلى أننا سنولي عمليات النظم الإحالي غير الموضوعية والتي تطل النص بكامله أهمية خاصة، ولا سيما في القراءات التطبيقية التي ستقدم في الفصل الثالث، وذلك بالترباط مع البناء التخاطبي وأهم سمات النص الأسلوبية.

والأخذ بالترباط هذا يفرض علينا أن نلجأ إلى المصطلحات والمفاهيم المقدمة في كتابنا السابق حول نظم النص الإحالي (فرنسيس، ١٩٩٨). وسنحاول أن نرفقها قدر المستطاع، وكما فعلنا هنا، ببعض الشروحات المبسطة والسريعة. ولن يتيح لنا التعريف بها من جديد تعريفاً علمياً دقيقاً. فهذا أمر استغرق عمل كتاب بأكمله، ومن غير الممكن بسطه ببضعة أسطر. فنرجو من القارئ العودة إلى هذا الكتاب في كل ما يخص موضوع الإحالة الكلامية وأنماطها وعمليات نظمها.

### ٣-٥: أوجه التقصير

ليست قليلة. وهي متعمدة بعض الشيء. ننوّه بأهمها:

- لم يقرّب هذا الكتاب، شأنه في ذلك شأن الكتاب السابق، بين بعض التقنيات التي تنتج عن النظم التخاطبي، وبين بعض المسائل البلاغية، التي قد تكون قائمة بدورها على عمليات تخاطبية. فهذا أمر يتطلب اهتماماً خاصاً، ونأمل أن نوليّه حقه عندما تسنح الفرصة.

- لقد قللنا كثيراً من ذكر الدراسات والأبحاث النقدية العربية التي قد تجمعها بهذا الكتاب نقاط مشتركة، ولا سيما ما يتعلق منها بلغة النقد السردية. ففي تنويعها باستعمال معمول به في هذه اللغة ومتعارف عليه، اكتفينا بهذا التنويه العام دون ذكر هذا العمل أو ذاك، وذلك لسببين مترابطين: إن هذه الأعمال كثيرة جداً، مما يحول دون إمكانية تعدادها كلها؛ ثم إن ثقافتنا تقف دون الإلمام بها إلماماً كافياً.

**نلم نذكر** في هذا المحل جميع الأحداث والدراسات التي اقتبسنا عنها تسمية ما .  
وهذا يعكس لائحة المراجع المذكورة في آخر الكتاب حيث لا يرد سوى المرجع  
لمس في . . . . . إلى حيث بعض نعاذه المتخصصة

تسميات محاسبية تطرق إلى أبحاث ومؤلفات سبق أن تناولت نصاً من  
الدراسات السابقة هنا، وأوسعته دراسة، قد تكون صوابية وقد لا تكون. إنما قد  
تساهم دون تحصيل المقدم والمعمول بها هنا بالكشف عن أوجه الصواب أو  
احداً منها. وهذا ما يطق مثلاً على ما يتعلق بقصيدة أدونيس، زهرة الكيمياء،  
التي تشكل، ببعض مقاطعها الرئيسية، النص الرابع من نصوص المدونة  
والمستعرض في الفصل الأول. فهذه القصيدة كانت موضوع دراسات مختلفة،  
منها كتاب بأكمله لعبد الكريم حسن، يحمل عنوان «لغة الشعر في زهرة الكيمياء»  
بين تحولات المعنى ومعنى التحولات» (عبد الكريم حسن، ١٩٩٢). وفي هذا  
الكتاب الذي يقدمه مؤلفه تحت راية البنيوية التوزيعية، والتي هي أقرب إلى  
التجزئية منه إلى البنيوية أياً كانت، بهاجم عبد الكريم حسن علي الشرع ويأخذ  
عليه تحليله الوارد في كتاب، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس (علي الشرع،  
١٩٨٧). ومفاد تحليل علي الشرع أن المقطع الأول من قصيدة أدونيس هذه، المقطع  
المعنون «زهرة الكيمياء»، يتألف من وحدتين متماثلتين: الوحدة أ (الآيات ١-٣)  
والوحدة ب (الآيات ٤-٨)، وأن كل وحدة تتألف بدورها من جزئين، أشار علي  
الشرع إلى الأول باسم «التحفز» أو «التأزم» (الآيات ١-٢، في الوحدة الأولى،  
٤-٥ في الثانية) وإلى الثاني بـ «التفريغ» أو «الانفراج» (الآيات ٣ في الوحدة  
الأولى، ٦-٨ في الثانية)، وذلك اقتباساً عن نظرية الباحث ريمون شايندلن (عبد  
الكريم حسن، ١٩٩٢، ص ٣٠٦-٣١٠).

والواقع، إن عبد الكريم حسن يخطئ علي الشرع في ما هو صوابي وقائم  
على معطيات لغوية أكيدة، تدخل في نطاق نظم النص الإحالي، وإن لم يشر إليها

الشرع بأدوات تحليلنا - وهذا أمر طبعي - واستعمل مصطلحات، دون تامل  
الحدسية بعض الشيء، والتي لا يمكن أن تكون موضوع مأخذ ما، لأنها صيغت في  
مناخ علمي يسبق بكثير بلورة هذه الأدوات، ولأنها تلامس في الوقت نفسه ميلاً  
من الفروقات الدلالية التي تنم عنها عمليات النظم الإحالي: فكل من الوحدتين  
المتماثلتين «أ» و«ب» المشار إليهما في المقطع الأول من قصيدة أدونيس يشهد  
التركيب ذاته، تركيباً قائماً على تعاقب الإحالة المقيدة الإشارية والإحالة المطلقة.  
وما تسميتنا «التحفز» و«التفريغ» أو «التأزم» و«الانفراج» سوى إشارة حدسية إلى  
الوظيفة التي تنتج عن هذا التعاقب والتي تفيد تحليل أمر ما وإقرانه بالحجج  
والبراهين، كما أظهرنا ذلك مفصلاً في الكتاب السابق (١٩٩٨).

ففي قراءتنا السريعة لقصيدة أدونيس في الفصل الأول من هذا الكتاب،  
أشرنا إلى هذا البناء الثنائي والمزدوج الذي يشهده المقطع الأول من القصيدة والذي  
يكشف عنه جيداً نظمه الإحالي، وإلى موقعه من بناء القصيدة العام، دون تلميح  
لا إلى تحليل علي الشرع ولا إلى تهجم عبد الكريم حسن. وهكذا فعلنا أيضاً  
بالنسبة إلى نصوص المدونة كافة. وهذا ما يحد بدوره من عدد المراجع المذكورة في  
آخر الكتاب. ولو لم نضطر هنا إلى تسمية كل من كتاب عبد الكريم حسن وعلي  
الشرع لما كان لهذين الكتابين مكان في لائحة المراجع. فنعتذر من الزملاء الباحثين  
والمؤلفين إذا كنا مجحفين بحقهم في هذا المجال.

- هناك إجحاف، من طبيعة أخرى، بحق ميخائيل بختين، أو بالأحرى  
بحق لغته الروسية التي ألف بها. فلقد حرصنا في هذا الكتاب على أن نذكر التسمية  
الأجنبية، فرنسية أو إنكليزية، الموازية لمصطلح ما، ولا سيما إذا كان المصطلح  
العربي ترجمة مباشرة لتسميات متداولة في الفرنسية والإنكليزية. ولقد حدنا عن  
هذا الخط المعمول به في حالين: عندما ينتمي المصطلح إلى لغة المسرح، وعندما  
يكون اقتباساً عن حوارية ميخائيل بختين.

السبب الذي يكمن وراء الحال الأولى هو أن المصطلحات المسرحية المستعملة في هذا الكتاب مأخوذة بمعظمها عن المعجم المسرحي لكل من ماري إلياس وحنان قصاب حسن (١٩٩٧)، وأن هذا المعجم الجيد يقدم المصطلحات في ثلاث لغات: العربية والفرنسية والإنكليزية. وهو كافٍ وافٍ على جميع الأصعدة. فيستطيع القارئ العودة إليه. ولقد نوهنا بهذا الاقتباس في متن الكتاب.

سبب الحال الثانية هو جهلنا أحرف الأبجدية الروسية، مما يحول دون إمكانية كتابة المصطلح الروسي كتابةً صحيحةً وأكيدة. ولكن معظم ما هو مقتبس عن ميخائيل بختين مصوغ على أساس جذر يوناني، حافظت عليه الترجمات الفرنسية والإنكليزية وغيرها في لغات غربية أخرى. لذا أوردنا التسميات الفرنسية والإنكليزية الموازية لمصطلحات بختين المقتبسة هنا، منوهين بهذا الأمر في الوقت نفسه.

هناك أيضاً حال ثالثة لا يُقرن فيها المصطلح العربي بما يوازيه في اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وذلك عندما لا تكون التقنية، أو عملية النظم المشار إليها معروفة في هاتين اللغتين، وتكون بذلك من بلورة هذا الكتاب ومن صياغته وتسميته. ننوه أخيراً في هذا السياق بأن المفاهيم المقدمة في الكتاب السابق (١٩٩٨)، والمعمول بها هنا أيضاً، غير مقرونة بدورها بتسمياتها الأجنبية في حال وجودها.

فعلى أوجه تقصير هذا الكتاب، نأمل أن يكون، فعلاً، حلقة علمية، تساهم في تطوير مكتسبات المجال العلمي الذي تبحر فيه.

## الفصل الأول

### التخاطب وبناء النص

---

## ١-١ قراءات تمهيدية في بناء النص التخاطبي

لن نبدأ، كما هو مفترض، بالتعريف بالمفاهيم العلمية التي تشكل حجر زاوية هذا الكتاب، وفي مقدمتها ما يدعى بـ«الخطاب» و«التخاطب» وما أشرنا إليه اشتقاقاً بـ«بناء النص التخاطبي ونظمه». فهذا الأخير هو موضوع بحث صفحات هذا الكتاب، وهي الكفيلة بإعطاء صورة وافية عنه، نظرياً وتطبيقياً. ونفضل أيضاً ألا نتطرق هنا إلى المقصود بمصطلحي «الخطاب» و«التخاطب». فاللغة النقدية العربية المعاصرة تعج بهذه الأسماء وتتداولها بشكل بديهي، ولقد فرزت بذلك تسميات لا تقل عنها بداهة مثل: «الخطاب الشعري»، «الخطاب الروائي»، «الخطاب المسرحي»، «الخطاب السياسي»، «الخطاب الفلسفي»... فليس من السهل الكلام نظرياً على أمور أصبحت ملازمة لصور بديهية وراسخة في الذهن والتفكير. وقد لا يكون من الصواب أيضاً الدخول في مثل هذه المغامرة.

لذا آثرنا أن نسلك، بادئ الأمر، طرقاً جانبية ومواربة، إذا صح التعبير، ولكنها كفيلة بأن توصلنا شيئاً فشيئاً، وبشكل حسي وملمس، إلى ما يراد إظهاره وبلورته؛ وذلك من خلال مقارنة نصوص متعددة وتنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة، إلى جانب بعض النصوص العلمية. وفي هذه القراءات التمهيدية، سيسلط الضوء على ما يميز نصاً عن آخر في ما يخص بناء التخاطبي، ودون أن نستعمل في ذلك اللغة التقنية المفترضة. فهذه اللغة ستصاغ على قدم وساق مع السير في هذا البحث، ولا سيما في الفصل الثاني منه، حيث سيدقق في المصطلحات والتسميات، ما هو متداول منها ومتعارف عليه، وما هو مستحدث ومن اقتراح هذا الكتاب.

كما أننا، لن نتردد في أن نشير، منذ الآن وإذا دعت الضرورة، إلى الترابط بين بناء النص التخاطبي وبين نظمته الإجمالي، ولكن دون أن نفني الأمر حقه من الدراسة والتحليل: فكثير من النصوص المقدمة هنا سيكون موضوع قراءة شاملة متكاملة في أجزاء لاحقة من هذا الكتاب ولا سيما في قسمه الأخير.

١-١-١ نماذج شعرية من بناء النص التخاطبي

النص الأول

ورقة الخريف

١ تحيل صدرها إلى السماء

تنفضُ جسمها الخفيف،

تنفضُ صمتها مع المساء

تكملُ لوحة الخفيف،

٥ يطير وجهها مع الهواء

ترقص رقصة الكفيف،

تسبب أمها مع الشتاء

٨ تلبس خاتم الخريف.

(محمود نون، ١٩٩٧، ص ٨٦)

النص الثاني

يا صانع العجائب

١ يا صانع العجائب

أتيت من أرض الضباب،

كنتغم بدفق من رياح،

كما يضيء في دجى حياحب،

٥ من زرقة السماء جئت من ذرى الشموس،

- ١٨ -

قاد خدك في العالين كوكب المجوس .

جئت إلى أرض أضاع الماء فيها الجدول

أضاع فيها ضوء السراج،

وضل فيها الليل والمعراج،

١٠ وضل عن ترابها المعول،

أضاع فيها الكرم عتقودة،

والعندليب الصب تغريدة،

أضاع فيها مصحف الصلاة درب المذود.

ربيعها أضاع زهرة

١٥ أضاع نيسان بها نيروزة

وجبل الخدام فيروزة

أضاع فيها العطر عطرة.

يا صانع العجائب،

ارفع عصاك

٢٠ واعصف بها تباركت يدك.

يا صانع العجائب،

مرضى يموتون على مشارف الدواء

أرملة ينهشها السل على مشارف الدواء

- ١٩ -

### النص الثالث

#### العاصفة

- ١ العاصفة تقترب . . .  
الغابة تعروها قشعريرة  
فهي تندب أشجارها . . .  
هما يهربان !!  
٥ حبيبان كئيبان !!  
نظراتهما المرتعشة تكاد تنطفئ!  
يا من تنظرين إلى البعيد،  
تنظرين مع الراعي الهارب .  
أيثها النجمة، أين تهربين  
١٠ في هذا الليل البهيم؟  
هل تبحثين معه أعلى فراش بين القصب؟  
أين تهربين في ساعة الصمت  
أيثها الجميلة؟  
اغمسي شعرك الأشقر  
١٥ في بحر بلا شاطئ  
وقبل أن نفترق، قفي برهة  
يا نجمة الحب !

(الفرزد ده موزه، ترجمة نقولا يواكيم، ١٩٩٤-ب، ص ٦٧)

نظرة سريعة جامعة إلى القصائد الثلاث السابقة تبرز على سطح النص فروقات أسلوبية ودلالية واضحة. وهذا ما يبدو جلياً بادئ الأمر بين القصيدة الأولى، ورقة الخريف، والثانية، يا صانع العجائب. فصحيح أن كلا من الشاعرين محمود نون ونقولا يواكيم نظم قصيدته بكونها إبداعاً أدبياً يخاطب كفاءة متلقي ما،

وظيفة بأكل صدرها الخريف،

٢٥ كرهرة الخزام في مخالبا الخريف.

يا صانع العجائب،

ارفع عصاك،

واضرب بها تباركت عصاك،

اضرب بها ناساً بلا قلوب،

٣٠ ناساً عيونهم إير

ناساً شفاهم إير،

ناساً ثيابهم جيوب

موتى بلا نعوش

في الطرق، في البيوت، في الملهى، على المناير

٣٥ موتى على العروش،

موتى أقلهم موتاً تراه في المقابر.

ومجرمون

أقلهم جرماً تراه في السجون.

ارفع عصاك،

٤٠ يا صانع العجائب.

(نقولا يواكيم، ١٩٩٤-أ، ص ٤٤)

إبداعية بدورها، الفارئ في حال النثر، والمستمع إذا ما ألقى القصيدة في ندوة شعرية، إنما نلاحظ أن الطريق إلى المتلقي ليس واحداً في القصيدتين. فالشاعر في ورقة الخريف يبدو وكأنه يتوجه مباشرة إلى المتلقي، وإن كان هذا توجه مضمرًا وضمنيًا، إذ لا شيء في النص يشير لا إلى الشاعر ولا إلى المتلقي؛ صيغ المتكلم وصيغ المخاطب تغيب كلياً عن القصيدة. أما في يا صانع العجائب، فهناك مخاطب دخیل يبدو وكأنه يقف حاجزاً بين الشاعر المبدع وبين المتلقي، القارئ أو المستمع. فما يتلقاه هذا الأخير، ليس صوت الشاعر المباشر والمتفرد، إنما الخطاب أو الالتفات الذي يتضرع به إلى صانع العجائب. كل شيء يتم وكأن المتلقي أمام مشهد تمثيلي أو مسرحي، مؤلفه الشاعر نقولاً يواكيم، وأبطاله شخص مبتهل يدعى نقولاً يواكيم وآخر مخاطب يتوجه إليه الأول بنداء: «يا صانع العجائب». فعملية التخاطب في قصيدة نقولاً يواكيم هي مزدوجة، إذا ما قورنت بالعملية التي تكمن وراء شكل قصيدة محمود نون.

القصيدة الثالثة، العاصفة، لألفرد ده موسه (Alfred de Musset) تقدم بدورها بناءً مختلفاً عن السابقين ويجمع بين شيء من خصائصهما في آن واحد. فالقصيدة تبدأ بما هو أقرب إلى سرد لحظات هبوب عاصفة، يعيشها الشاعر بأنيتها، وعبر خفقات الطبيعة (ب ١-٦). فالسرد سيق بصيغ الغائب وبصيغ الحاضر الإشارية، أي الصيغ التي تفيد حاضر الشاعر وتحيل إلى ذاتيته. وهذا السرد الشعري الغنائي يربط بين الشاعر والقارئ، كما هو حال الوصف الذي يغطي قصيدة ورقة الخريف (النص الأول). ولكن هذا التواصل المباشر بين الشاعر والقارئ ينقطع بدءاً من البيت السابع حتى آخر القصيدة، فنرى الشاعر ينتقل فجأة إلى مخاطبة الهاربة، واحدة من شخوص سرده، محاكياً بذلك ما يشبه عملية التخاطب المزدوجة التي شهدناها في قصيدة يا صانع العجائب (النص الثاني). إنما يختلف وقع هذا النمط التخاطبي من قصيدة إلى أخرى، ولا ينم عن دلالة واحدة. ففي يا صانع العجائب، ليس هناك أي انقطاع في بناء القصيدة، إذ إن الشاعر التزم المستوى التخاطبي المسرحي، الذي أشرنا إليه، من بدء القصيدة حتى آخرها. أما

في العاصفة، فالشاعر ينتقل عنوة، إذا صح التعبير، من مستوى إلى آخر، من مستوى السرد الذي يضعه إزاء متلقي القصيدة، إلى مستوى التخاطب الذي ينحدر به إلى مرتبة مساوية لشخوص السرد. فالتقنية التخاطبية هنا تختلف عن عملية التخاطب في القصيدة السابقة، على اشتراكهما ببعض أوجه الشبه. وهذا ما سنلمسه أيضاً من القصيدة التالية وتربطاً مع النظم الإحالي.

## النص الرابع زهرة الكيمياء

### زهرة الكيمياء

١ ينغي أن أسافر في جنة الرّماد  
بين أشجارها الخفية  
في الرّماد الخواتم والماس والجزء الذهبية.

٥ ينغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصّاد  
ينغي أن أسافر، أن أستريح  
تحت قوس الشفاء اليتيم،

٨ في الشفاء اليتيم في ظلّها الجريح  
زهرة الكيمياء القديمة.  
[...]

### كنيسة النهار

١٠ صارت لي الكؤوس والأكمام  
وسادة  
حكماً على الوسادة،



من زمن الولادة

في غابة الرضاع والفطام  
أفل أجراسي في الليل إلى كنيسة النهار  
السبع قداسي بين الطلوع والشمار  
والورق العمادة.

١٥

### شجرة الشرق

صرت أنا المرأة:  
عكست كل شيء  
غيرت في نارك طقس الماء والنبات  
غيرت شكل الصوت والنداء  
صرت أراك اثنين:  
أنت وهذا اللؤلؤ السابح في عيني  
صرت أنا والماء عاشقين:  
أولدت باسم الماء  
يولد في الماء  
صرت أنا والماء توأمين  
[...]

### شجرة النار

عائلة من ورق الأشجار  
تجلس قرب النبع  
تخرج أرض الدمع  
تقرأ للماء كتاب النار  
عائلتي لم تنتظر مجيئي  
راحت  
فلا نار ولا آثار.

٣٠

### شجرة الصباح

لا قني يا صباح إلى حقلنا اليابس  
في الطريق إلى حقلنا اليابس  
شجر يابس كم وعدنا  
أن نظل سريريين، طفلين، في ظلة اليابس  
[...]

### شجرة الكتابة

ورق يتقدم يرتاح في حفرة الكتابة  
حاملًا زهرة الكتابة  
قيل أن يصيح الكلام  
صدأ  
يتناسل في قشره الظلام  
ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابة  
غابة بعد غابة  
حاملًا زهرة الكتابة...  
[...]

٤٠

٤٥

(أدونيس ١٩٦٣، ط ١٩٧١، ص ١١، ١٤-١٥، ١٨-١٩، ٢٣)

فما يميز قصيدة أدونيس عن الثلاثة الأولى هو أنها تشهد تكرار بعض العمليات التخاطبية التي رأيناها في الأولى، ووفق بناء مختلف بعض الشيء، وقد مثل هنا بخطوطه العريضة وأشير إلى المقاطع المختزلة بعلامة التنصيص المتعارف عليها: هلالين معكوفين تتوسطهما نقاط ثلاث.

فإذا نظرنا إلى هذه المقتطفات من زهرة الكيمياء، نلاحظ أنها قد تحاكي كلاماً من قصيدة، ورقة الخريف ويا صانع العجائب على حدة، وقد تكون أقرب إلى بناء العاصفة. فهذه المقتطفات هي على التوالي المقطع الأول والرابع والخامس والثامن

وبدء التاسع ومن ثم الثاني عشر من القصيدة التي تتألف من ثلاثة عشر مقطعاً. فأعطاه كل مقطع من المقاطع الثلاثة عشرة عنواناً خاصاً، وفصل الواحد عن الآخر طباعياً، حيث كل مقطع يبدأ وصفحة جديدة، يحملان على القول إن هذه المقاطع هي بمثابة قصائد فرعية تتمتع بشيء من الاستقلال الذاتي. ويكون بذلك بناء القصائد الفرعية التالية: زهرة الكيمياء وكنيسة النهار وشجرة النار وشجرة الكآبة، بناءً تخاطبياً يحاكي بناء ورقة الخريف (النص الأول): ما تأتي به كل قصيدة يربط مباشرة بين الشاعر والقارئ. أما شجرة الشرق وشجرة الصباح فهما تشهدان التخاطب المسرحي، إذ نرى الشاعر ينتقل إلى موقع شخص يحدث آخر: الشرق في شجرة الشرق، والصباح في شجرة الصباح. وهذا ما يجعل هاتين القصيدتين الفرعيتين تقتربان من بناء يا صانع العجائب.

إلا أن النظرة السابقة هي نظرة تجزئية ولا تماشى الرؤية الكلية التي أرادها الشاعر لقصيدته عندما أدرج كل القصائد الفرعية تحت عنوان «زهرة الكيمياء». فمع الاستقلالية النسبية التي تتمتع بها القصائد الفرعية، يبقى كل منها جزءاً من كل، يأخذ معناه من موقعه من هذا الكل ومن روابطه مع الأجزاء الأخرى على جميع أصعدة البناء والنظم. فإذا كان الأمر كذلك، يكون انتقال الشاعر في شجرة الشرق وفي شجرة الصباح إلى مخاطبة شخص وصفه: الشرق في الأولى، والصباح في الثانية، يكون هذا الانتقال شبيهاً بما رأيناه في العاصفة (النص الثالث)، إنما يفوقه دلالة، نظراً إلى تكرار العملية من جهة، وإلى نظم القصيدة الإحالي من جهة ثانية.

فالقصيدة الفرعية الأولى من زهرة الكيمياء، والتي أعطت اسمها للقصيدة كافة، مبنية على التعليل وتقديم الحجج والبراهين المنطقية، الأمر الذي يفيد جيداً تعاقب الإحالة المقيدة الإشارية (ب ١-٢، ٤-٦) والإحالة المطلقة (ب ٣، ٧-٨)، وعلى دفتين متتاليتين ومتوازيتين: الأولى تشهدها الأبيات الثلاثة الأولى، والثانية الأبيات الخمسة الأخيرة (ب ٤-٨) فهذا التشديد على التعليل وإقران المبادئ

يستهدف بقوة المتلقي - القارئ ويعطي لهذا الأخير حضوراً بارزاً، يغطي بناء القصيدة بأكملها، نظراً إلى الموقع المتصدر الذي تحتله هذه القصيدة، ونظراً إلى كونها أعطت عنوانها للقصيدة كافة، وإلى كونها تقدم بذلك لكل ما سيقال في القصيدة وتختصره.

فعندما نرى الشاعر يتصرف وكأنه يتغاضى عن حضور القارئ بانتقاله إلى مخاطبة شخص قصيدته، ويعد أن أرغمه في بدء القصيدة على أن يعبره كل انتباهه وأن يتابع حجمه وبرايمه، يكون لهذا الانتقال وقع أقوى بكثير من الحال التي يكون فيها صوت الشاعر المتوجه ضمناً إلى القارئ محايداً إلى حد ما وبعيداً عن نبرة التعليل والإقناع، كما الأمر عليه في العاصفة. ثم إن تكرار العملية أكثر من مرة يضاعف من قوة هذا الانتقال ويبرز وظائفه لانجدها في العاصفة، وذلك ترابطاً مع البناء بأكمله ومع ما يسطر هنا وهناك.

ففي العاصفة يفيد قطع البناء التخاطبي الذي بدأت به القصيدة انفعال الشاعر الشديد وشيئاً من الانصهار في الموصوف. ويمكن عدّه بذلك أسلوباً شاعرياً مفرطاً في غنائته، ولا يمكن النظر إليه بصفته انعقاداً من قيود ما، كما قد يكون حال زهرة الكيمياء.

فيمكننا القول على وجه السرعة إن هذه القصيدة تتكلم على مغامرة الإبداع الشعري، وقد اختصرت في القصيدة الفرعية الأولى وقُدمت بصفتها مشروع إبداعياً ونهج حياة، وذلك ببدء الجملتين اللتين تتألف منهما هذه القصيدة الفرعية بالتركيب الفعلي «ينبغي أن أسافر» (ب ١، ٤) إلى جانب وصف المفعول فيه (مكان المغامرة) وصفاً مجازياً يفيد ما هو نادر الوجود وما ينبثق من المعاناة وما تنطق به الشفاه، وإلى جانب التعليل المنطقي الذي ينتج عن النظم الإحالي، كما أشرنا.

وانتقال الشاعر، في مايلي، بين الوصف والسرود وإكثاره من استعمال فعل «صار» (ب ٩، ١٧، ٢١، ٢٣، ٢٦) يفيدان أنه أبحر في المغامرة المعلن عنها وأنه قطع بعض مراحلها، فأدت به بذلك إلى حال جديدة. ولكن عندما يضع الكلام

المرفق بالتعليل جانباً، ويقفز فجأة إلى مناجاة عناصر عالم منامته، ويعاود الكرة أكثر من مرة، فإنه يقدم نفسه وهو يعيش هذه المغامرة على أكثر من صعيد:

- إنه يتصير في عالم إبداعه ويساوي بذلك بين نفسه وبين المناجى: النور والشروق والصباح.

- إنه يعتقد من كل القيود الشعرية التي تفرض عليه الالتزام بنمط معين في بناء قصيدته، ويسير على هواه في هذا الاتجاه وفي ذلك.

#### ١-٢-١ نماذج قصصية من بناء النص التخاطبي

##### النص الخامس

##### الأجل

١ كتب الطبيب وصفة الدواء لمريضه، وقبل أن يعطيه إياها قال له:

- ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو إلى الشكوى التي تشكوها. قلت لي إنك مريض منذ ذلك الحادث. أحب لو رويته لي بالتفصيل.

٥ ولم يكن من عادة الطبيب أن يتبسط في الحديث مع المرضى. فزحامهم

في عيادته يضطره إلى أن يلقي عليهم أسئلته، قبل فحصه لهم أو في أثناء الفحص، وأن يتلقى أجوبتهم مقتضبة ومختصرة: إلا أن هذا الرجل، وكان آخر مرضاه اليوم، جاءه في ساعة فراغ قليلاً ما أتيحت له، فأحب أن يتعمق في استقصاء علته التي لم يشعر بأنه وفق في تشخيصها. كان قد أخبره بأنه

١٠ سائق سيارة حمولة، وأنه ألف مشقات السفر الطويل وأحداث العنف في

البوادي البعيدة عن العمران. إلا أن الحادث الأخير الذي كان شاهداً عليه أصابه بانزعاج بالغ تحوّل إلى علة في بدنه. منذ ذلك الحادث عزّ عليه النوم، وإذا نام تراكبت عليه في نومه الكوابيس. لم يعد يشتهي الطعام، وأصبحت

١٥ تتنابه حالات همود تفقد فيه كل الأمور أهميتها، وكل الطببات لذهنها في نفسه. ثم إن يديه أصيبتا بالرجفة، حتى لتقع لقمة الطعام من بين أصابعه أحياناً، وتهاوى كفاه عن مقود سيارته أحياناً أخرى. علة زار لها أطباء كثيرون فلم يجد عندهم دواء شافياً لها، وكان آخر مطافه بينهم عيادة هذا الطبيب.

٢٠ ذاك ما قاله الرجل في بدء مواجهته للطبيب. وعندما طالبه هذا بأن يفصّل له الحادث تردد في أول الأمر، ثم ما لبث أن انطلق في رواية حكايته بإسهاب. قال:

- أخبرتك يا سيدي بأني سائق سيارة حمولة. سقت قبل الآن سيارات صهريج وشاحنات كبيرة، أما سيارتي الحالية فشاحنة صغيرة، أنقل بها مختلف الحمولات من حلب، وأملؤها خضاراً أو مواشي من القرى في العودة إلى المدينة. منذ ثلاثة أسابيع، وفي يوم الحادث، جاءني فروي لي به سابق معرفة، وطلب مني أن أنقل له ثمانية عشر رأساً من الغنم من ضيعته إلى حلب. هذا العدد من الرؤوس يشكل حمولة كافية لسيارتي. تفاهمنا على الأجرة وأصعدنا الغنم، وكلها خراف مسمنة معدة للذبح، في صندوق الشاحنة الخلفي، بينما صعد مصطفى الصالح، وهو ذلك القروي، إلى جانبي أنا السائق. كان الوقت قد جاوز العصر وأماناً أكثر من ثلاث ساعات من السفر لنبلغ حلب. لذا لم أضع وقتاً بعد أن أغلقت باب الشاحنة الخلفي على الخراف فانطلقت بها مسرعاً.

٣٥ أنت تعرف الطريق إلى حلب، حينما تتجه فيها غرباً والشمس تميل إلى المغرب، والوقت صيف. كلما تقدمت فيها ضاق صدرك بريح السموم التي تهب من البادية حولك محرقة، وبضوء الشمس الذي ينصب على عينيك ساطعاً أكثر فأكثر بانحدارها نحو الغروب. جملة واحدة قالها مصطفى الصالح عند صعوده إلى جانبي. سألتني إذا كنا سنبلغ المدينة قبل أن يغلق الخان الذي يودع فيه خرافه أبوابه، وهو يغلقها في العادة بعد صلاة العشاء، فأجبت بأننا بتيسير الله سنبلغها قبل ذلك بكثير. وسكت بعد ذلك. كنت أنطلق إليه

بنقرة جانبية فأراه مععض العينين ساهما . أهو نائم أم أن همومه تعقل لسانه  
تفكيره فيها؟ لست أدري . على كل حال كنا متفقين في الاستعجال وفي  
الرغبة ببنوخ حلب في أقرب وقت ممكن . وهذا ما جعلني أعطي محرك  
سيارتي كل قوته ، دون أن أخرج عن حذري ، كسائق مجرب ، من مخاطر  
الطريق المزدحم بالشاحنات الثقيلة والطويلة وبالسيارات الصغيرة الطائرة بين  
أيدي سائقيها الرعناء القليلي الخبرة .

ظل مصطفى الصالح على حاله من الصمت نحو ساعة من الزمن . كنا  
نجاوِزنا مفرق مدينة الطبقة ومررنا تحت جسر السكة الحديدية في تلك  
الأنحاء ، حين أخذ الرجل يتحمل في جلسته إلى جانبي خارجاً بذلك  
التحمل من سهومه . قال لي فجأة :

- أوقف السيارة ، يرضى الله عليك !

سأله :

- هل تريد أن تقضي حاجة ؟

قال ، ويعصية هذه المرة :

- لا ، أريد أن أشعل سيكارة .

استغربت طلبه هذا ، وبدون أن أرفع قدمي عن ضاغط البنزين قلت :

- أشعلها وأنت في مكانك . . . نحن مستعجلون ، فلماذا نقف من

أجل إشعال سيكارة ؟

وبدلاً من أن أوقف السيارة أو أهدئ من سرعتها ضغطت بقدمي على

المسرّع فانطلقت جامحة تنهب الدرب نهياً .

لم أفهم أي شيطان ركب رفاقي بعد قلبي له ذاك فجعله يتصرف كما

تصرف . فقد أمسك بذراعي اليمنى بشدة وصاح بأعلى صوته :

- قلت لك أوقف هذه الملعونة ، أوقفها !

فوجئت بعنف لهجته ، إلا أنني لم استجب له ولا حولت نظري إليه .

كانت أمامي سيارات متلاحقة قادمة في اتجاهنا ، فما استطعت أن أصرف عيني

عن التطلع إليها وهي تلاقينا .

٦٥

قلت له بحدة :

- ماذا أصابك يا رجل ؟ كل هذا من أجل سيكارة ؟ يا أخي أشعلها  
ونحن سائرون . . . خذ القداحة من جيبك إذا لم تكن لديك علبة كيريت . ثم  
أضفت ، وأنا أحس بضغط أصابعه على ساعدي :

- اترك يدي يا رجل ، فكفك تقيّد حركتي وأنا أدير المقود . . ماذا  
جرى لك بالله ؟

وكأنما أثرت فيه لهجتي المستنكرة فأعادته إلى هدوئه ، إذ أحسست  
بأصابعه تفلت ذراعي . أدت رأسي إليه بعد أن خلصت من ملاقة السيارات  
التي واجهتنا فرائته قد عاد إلى السهوم ، غير أن أنفاسه ، وهو ساكت ، كانت  
تتردد بشدة . سأله :

- هل تتألم من شيء ؟ أغض بوجع يا مصطفى ؟

فأجابني بصوت فارقه الحدة :

- ليس بي أي وجع ، ولكني بحاجة إلى أن أضع قدمي على الأرض ،  
وأسير عليها بضع خطوات . فهزّزت رأسي وابتسمت وأنا أقول له :

- إنك تشير عجبني بكلامك . . . حين نصل إلى الخان في حلب امش  
على الأرض كما تشاء وقدر ما تشاء !

وسكت رفيقي فظنته هدأ وفارقه شعوره بحاجة الغريبة تلك . إلا أنه  
ما لبث أن عاد إلى الكلام بعد دقائق قليلة ، إذ قال بصوت بدأ خافتاً ثم راح  
يعلو شيئاً فشيئاً :

- ألسنت أنا مستأجر سيارتك ؟

قلت :

- بلى .

قال :

- ألم أدفع الأجرة سلفاً ، وكما طلبت ؟

قلت :

٧٠

٧٥

٨٠

٨٥

٤٠

٤٥

٥٠

٥٥

٦٠

- إذن من حفي عليك أن تفعل ما أطلبه منك ... أوقف السيارة  
برحمة إليك ... أوقفها برضى الله عليك !

نطق مصطفى الصالح بكلماته الأخيرة في صراخ فوجئت به ،  
وارتفعت له قدمي عن المسرع دون إرادة مني ، مما جعل الشاحنة تتخلى عن  
انطلاقها وتتباطأ . والتفت في هذه الأثناء إلى جاري قرأيت صدره يعلو ويهبط  
بأنفاس متلاحقة أثارت قلقي عليه . قلت له :

- لا داعي إلى هذه الحدة يا رجل ... سأقف مثلما تريد وما من شك  
في أنك مريض . قال :

- لست مريضاً ولكني لم أعد أحتمل ... صدري يضيق بشيء  
لا أعرفه وأكاد أختنق به . قف . قف !

التزمت بالشاحنة الجانب الأيمن من الطريق ، ووقفت بها عن السير  
دون أن أطفئ محركها ، ثم التفت بكل جسدي إلى مصطفى الصالح لأرى  
ماذا سيفعل . كانت الشمس آنذاك لانزال مرتفعة عن أفق الغروب ، تنصب  
أشعتها على إسفلت الطريق فتحرقه ، وتحيل الهواء فوقه إلى مثل صفحة الماء  
الرقراق . وتجاوزتنا في دقيقة وقوفنا شاحنات أصمٌ هديرها أذاننا ، كما أقبلت  
في اتجاهنا سيارات متتابعة . لم يكن يخطر ببالي أن مصطفى الصالح كان في  
حال تفقده الحذر ، أو تسلبه الرؤية وتسد أذنيه عن السمع . كنت أنتظر منه أن  
يتحدر من مقعده إلى حاشية الطريق اليمنى حيث أوقفت أنا الشاحنة ، وأن  
يقعد على الأرض ، أو أن يتمشى على الأرض الفسيحة في أيمن الدرب ،

ليشعل في أثناء ذلك سيكارتة التي تفرج ضيقه ، ثم يعود بعد ذلك إلى جوارتي  
لستانف رحلتنا إلى حلب . وحقاً لقد انحدر من مقعده . انحدر مسرعاً ، كأنه  
غير مصدق أن تلمس قدماء الأرض بعد طول تمنع مني عن إجابة طلبه . إلا أنه  
لم يلبث على حاشية الدرب أو يسير ، كما كنت أتوقع ، إلى الشمال في اتجاه

الأرض العراء ، بل رأيته يهرول مستديراً حول الشاحنة ماراً إلى ورائها . قلت  
لنفسي إنه استدار ليطمئن على خرافه المحجوزة في صندوقها الخلفي . ولكن  
شيئاً آخر حدث . فلم تضي لحظة إلا وحرق سمعي صرير مكابح سيارة ،  
قادمة بأقصى سرعتها ، كانت قد أصبحت يحذاء شاحنتي ، مختلطاً بصيحة  
فرع مروعة ، ويتساقط حصى كالبرد فوق ظهر الشاحنة ، كما ثارت في الوقت  
نفسه زويدة ترابية لفتت جانب الطريق إلى يساري . مددت رأسي وتطلعت في  
هلع إلى وراء فأحسست بمثل القبضة الحديدية تطبق على أضلاعي . أبصرت  
بتلك السيارة التي تجاوزتني قبل ثانية في الاتجاه المعاكس دائرة على نفسها ،  
معترضة الطريق الإسفلتي ، ورأيت على بعد خطوات منها ، خارج شريط  
الإسفلت وعلى الأرض المنبسطة ، جسد رفيع سفري ملقى على التراب بلا  
حراك ، وشريط متعرج من الدم يسيل منه فيصغى ثيابه ، ويرشح من خلالها  
إلى التراب تحته ...

ذلك ما قصه الرجل المريض عن الحادثة لطبيبه . وبدا للطبيب أن  
الرجل يكاد يعيش وقائع اللحظات التي كان يتكلم عنها في أثناء روايتها . فقد  
كان الشحوب يعلو وجهه ، وكانت أصابع كفيه المبسوطين على ركبتيه ترتجف  
من التأثر . قال له بلهجة بين المواساة والمزاح :

- ومع ذلك فقد أخبرتني بأن حوادث العنف في البوادي ليست غريبة  
عليك ... حادثك مؤلة حقاً ، يزيد في إيلاهما أنها جرت أمام عينيك ، ولكن  
ليس فيها ما يدعو إلى أن تتأثر بها إلى هذه الدرجة ، وإلى أن تمرض بسببها .  
يكفي أن تمتنع عن استعادة ذكراها لتتساهل ... لست ، على كل حال ،  
مسؤولاً عما نزل بذلك المسكين ...

كان الطبيب يريد أن يتهي بهذه الجملة مقابلته للرجل ، فقد أعطاه من  
وقته أكثر مما ينبغي . إلا أن هذا لم يتوقف عن الكلام . لعله وجد في دعوة  
الطبيب له إلى الحديث منفجاً للهواجس والأفكار التي تشغل باله . فقد هز  
رأسه واعترض على الجملة التي سمعها بقوله :

- بل أنا المسؤول عن موت مصطفى الصالح ... مسؤول لأن

استجيت لطلبه السخيف فوقفت بالشاحنة، بينما كان كل شيء يدعوني إلى أن لا أurd عليه، وإلى أن أستعجل السير، كي أصل إلى حلب قبل صلاة العشاء. لو أنني سددت أذني أمام كلماته لكت هو، ولما وقفت أنا، ولما دهسته تلك السيارة المسرعة، ولما حملت وزره في عتقي... أنا المسؤول، وأنا المسبب!

قال الرجل هذا بلهجة يقين جعلت الطبيب، فيما بينه وبين نفسه، يقطع الرأي في التشخيص الذي وضعه، فيجزم بأن كل ما يشكوه هذا المريض في أعضاء جسده هو مجرد انعكاس لحالته النفسية. ليس منظر الجثة الممزقة، ولا صدمة الفجاءة التي جرى بها الحادث هي ما هذا أعصاب الرجل، فأوهن قواه، وسلبه الرقاد في ليلاليه، وساق الاختلاج إلى أطرافه، وإنما هي قناعته المطلقة بأنه شخصياً سبب موت رفيق سفره. ولم تكن معالجة مثل هذه الحالة من اختصاص الطبيب، كما أنه لم يكن يملك من الوقت ما يتيح له بأن يتولى تلك المعالجة. ومع ذلك فإنه لم يشأ أن يصرف الرجل قبل أن يقول له كلمات يضيفها إلى قوله السابق، لعلها تفيد في تخفيف ما أنقله من هم، وما انتابه من علل متوهمة.

قال له الطبيب:  
- طمئن بالك ولا تحمّل نفسك هم وزر لا ذنب لك فيه... ألم يخبرك رفيقك بأنه كاد يختنق بشيء كان يضيق به صدره؟

قال الرجل:  
- صحيح، أخبرني هو بهذا.  
فسأله الطبيب:  
- وماذا تظن ذلك الشيء؟  
قال:

- لا أدري... لم يفصل لي، والعلم عند الله.  
قال الطبيب:  
- أنا أخبرك... ذلك الشيء كان روحه. ضاق صدره بروحه التي

كانت تريد مبارحة جسده في لحظة لا بد لها من مبارحته فيها. كانت ميتة في تلك اللحظة وفي ذلك المكان. وكنت أنت، بإصرارك، على متابعة السير تحاول أن تمنع الأجل من حلوله في الزمان والمكان المقدر له أن يحل فيهما... وهنا أطرق الرجل برأسه متطلعاً إلى الأرض، كأنه كان يتدبر معنى ما يسمعه من محدثه. وحين آنس الطبيب أن أقواله لم تخل من تأثير على الرجل تابع كلامه، في رغبة منه بتثبيت ذلك التأثير عليه، فسأله قائلاً:

- هل أنت مؤمن بالله؟  
قال الرجل:

- وكيف لا؟ ثبت الله علينا إيماننا... إني أصلي فروضي، وأسأل الله أن يتقبلها مني.  
قال الطبيب:

- حسناً... يسهل عليك إذن أن تصدق ما أقوله من أن ذلك كان أجل صاحبك مصطفى الصالح، وأنت حاولت أن تمنع روحه من الانطلاق من سجن أضلاعه، فضاق صدره بها. ما فعلته أنت بعد ذلك، حين استجبت لطلبه الملح، أنك أتمت لتلك الروح الخلاص من حبس الدنيا... أي ذنب لك فيما جرى إذن؟

لهذه الكلمات تطلع الرجل إلى الطبيب برهة غير قصيرة وهو ساكت. وبدون أن ينس ببنت شفة مديده إلى الورقة التي كانت على المكتب وفيها أسماء بعض الأدوية المهدئة، فتناولها وفي عينيه ما فهم منه الطبيب أن دواءه كان في ما حدث به أكثر منه في ما وصفه له في تلك الورقة. تناول الورقة ثم استدار وخرج من غرفة المعايمة مطبقاً بابها وراءه بهدوء.

وعندما بقي الطبيب لوحده في غرفة المعايمة ابتسم لنفسه وهو يدير فيها الحديث الذي قدر أنه أثر به في الرجل. أكانت أقواله له مجرد كلمات للتهندة وانتزاع ما غرس في نفسه من شعور بالذنب، أم أنها الحقيقة التي جهلها

١٩٠ الرجل، فكشفها هو له؟ كان صدر مصطفى الصالح، كما ردد ملحقاً على صاحبه، يقبض بشيء دعاه إلى أن يخرج من تلك السيارة ليلافي حقه المريض به على قيد خطوة منها. إنه، أي الطبيب، لم يوهم الرجل حين قال إن ذلك الشيء هو روح مصطفى الصالح المسجونة في جسده. أما هذا الرجل، المريض نفسه فهو مجرد أداة سبقت بها تلك الروح إلى فراق مسكنها المادي. أداة حاولت، عن عبث، أن تقف دون أجل الله المكتوب، ثم ما لبثت أن استكانت واستسلمت. وما كان يمكنها غير الاستكانة والاستسلام ما دام أجل الله، كما قال جل وعلا، لا يؤخر لو كنتم تعلمون.

(عبد السلام العجيلي، ١٩٨٧، ص ١٠٧ - ١٢٣)

## النص السادس

### التراب لنا وللطيور السماء

١ حكى عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده، وكانت طفلة تثقل الأصفاذ خطوتها، وكان باسميها بنيت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة، فلما علم أعداؤها بأحوالها، سارت إليها جيوشهم، وبنيت حول أسوارها سوراً من قتلة لا يعرفون النوم، فعم دمشق الذعر والارتباك والسخط، وتراكض أهلها، وتحلقوا حول قصر ملكهم صراخاً مضطرباً مستغيثاً، فأطل عليهم الملك من شرفة قصره، وقال لهم بصوت صارم: «كفوا عن الصياح. ما هذا الزعيق والنعي؟ هل نسيتم أن الوطن في خطر؟ ماذا تريدون؟»

٥ فصايح الناس: «نريد سلاحاً».

١٠ فقال الملك بتزق: «وماذا ستفعلون بالسلاح؟ هل تبغون استخدامه في مشاجراتكم؟».

«نريد أن نحارب».

«نحارب».

«سدافع عن وطننا».

١٥ فقال الملك: الحرب هي مهنة الجندي، فاتركوا شؤون الحرب لأهل الحرب، ولا تنسوا أن أسوارنا منيعة ولسوف نحميننا من الأعداء ونحبط مكائدهم، فعودوا إلى بيوتكم ودكاكينكم واسعوا وراء رزقكم، أما الذين يثيرون الفتن وينشرون الأقاويل والأكاذيب فهم عملاء للأعداء ولن يفلتوا من القصاص، وجيشكم الباسل سيؤدي واجبه ويسحق الأعداء وأذنانهم ويلقنهم درساً لن ينسى».

٢٠

فصفق بحماسة وإعجاب جنود الملك وأعوانه وحكماؤه ووزراؤه، وظل الناس متجمدين في أمكتهم يسيطر عليهم الوجوم والكآبة والحزن، وما أن غادر الملك الشرفة عائداً إلى داخل القصر حتى عادوا يصيحون: «نريد سلاحاً... نريد سلاحاً».

٢٥ فانقض عليهم جنود الملك شاهري السيوف، فقتل من قتل واعتقل من اعتقل وهرب من هرب.

ولما ساد الهدوء، سمح الملك لرجل عجوز بالثول أمامه، وقال له: «يقال إنك اخترعت سلاحاً قادراً على إنقاذ دمشق من أعدائها فهل ما قيل صحيح؟».

٣٠ قال العجوز: «أنا يا مولاي قد وهبت عمري كله للعلم. ولأن دمشق مدينتي التي لا أحب سواها هي اليوم مهددة بالاحتلال والدمار فقد اخترعت سلاحاً سيهزم الأعداء شر هزيمة».

قال الملك بفصول: «وما هو هذا السلاح؟ تكلم».

٣٥ قال العجوز العالم: «سلاحي اسمه الطائرة، والطائرة مركبة مجوفة مصنوعة من المعدن، لها جناحان، وتطير في الجو كما يطير النسر، ويستطيع الجندي الركوب فيها والتحليق بها فوق الأعداء ليفقدتهم بما يهلكهم دون أن يمس أي أذى».



قال الملك : «وكم تريد ثمنًا لسلحك؟»  
قال العالم : «سلاحي لا مثيل له ولا يقدر بشئ».  
فعبس الملك ، وقال بصوت فظ : قل ما تبغي دون لف أو دوران فأنا أعرف  
جيدًا الذين يمثلون أمامي فهم لا يفكرون الا في السطو على خزائني»  
قال العالم : «أنا لا أريد مالاً»  
قال الملك متسائلاً بغضب : «إذن ماذا تريد؟ أتريد تاجي؟»  
قال العالم : «إنني أقدم سلاحي دون ثمن ، وكل ما أريد هو أن أنفذ دمشق  
من أعدائها»  
فضحك الملك بغيطة ، وقال لوزرائه وحكمائه وأعوانه المحيطين به : «ماذا  
تقولون فيما سمعتم؟»  
فبادر حكيم ذو لحية طويلة إلى الكلام ، فقال بصوت متهدج : «كفر وإلحاد  
أن يقلد الإنسان ما خلق الله وأن يخالف مشيئته . الطير يطير لأن الله خلقه كي  
يطير ووجه جناحين ، أما الإنسان فلا يجب أن يطير . السماوات للملائكة  
والطيور . والله خلق الإنسان ليمشي على الأرض ويجب أن يظل حتى يوم  
القيامة يمشي على الأرض ، ولو أراد الله أن يبلغ الإنسان السماوات لمنحه  
جناحين»  
وأشار الحكيم الملتحي بسبابة مرتجفة حائقة نحو العالم ، وقال : «هذا ليس  
عالمًا . إنه إبليس منتكر ، يريد إغواءنا وإبعادنا عن ديننا»  
قال العالم : «لكن الله هو الذي خلق عقلي الذي ابتكر الطائرة»  
فلم يأبه الملتحي للعالم ، إنما تلفت فيما حوله ثم قال متسائلاً : «إذا ساعدنا  
إبليس على الانتصار على أعدائنا ألا نكون ربحنا الدنيا وخسرنا الدين؟ وهل  
فيما من يتنكر للدين ويفضل دنيا زائلة لا بقاء فيها؟»  
فعلت الأصوات مستكرة الدنيا الزائلة .  
وقال قائد الجند : «أجدادنا وأجداد أعدائنا خاضوا كيفما تعلمون آلاف  
المعارك وانتصروا فيها وكان سلاحهم السيوف والأخلاق الحفيدة ، هذا السلاح

الجديد تأباه أخلاقنا ، فهو غدر لثيم يخلو من الرجولة والمروءة ويناقض عاداتنا  
وتقاليدنا . وماذا يبقى منا إذا تخلينا عن عاداتنا وتقاليدنا؟ إذا أردنا حقًا أن  
ندوم ونبقى حافظنا على ما ورثناه وسرنا على هديه»  
فتصاعدت الأصوات مزيدة القتال الشريف ممجدة أخلاق الأجداد .  
وصاح العالم : «ما هذا الكلام؟ العادات والتقاليد لن تهزم الأعداء»  
وقال أحد الوزراء : «لا بد من أن ثمة تأمرًا خبيثًا على بلادنا فهل من  
المعقول أن يخترع شخص سلاحًا خطيرًا ثم يعلن أنه لا يريد ثمنًا له؟!»  
وتكلم وزير آخر ، فقال : «سمعت زعمًا بأن السلاح الجديد سيهزم  
الأعداء شر هزيمة ، وهذا زعم باطل ، فالإنسان المسلح بالقيم النبيلة هو الذي  
يهزم الأعداء لا السلاح»  
وقال وزير ثالث : «لست بحاجة إلى أسلحة جديدة فنحن نملك الأسوار  
المنيعه . ومن يتحدث عن الأعداء وخطرهم لا ينبغي سوى إضعاف الروح  
المعنوية وخدمة الأعداء»  
وقال قائد الشرطة : «إنني أثبه وأحذر فالتائرة التي تطير فوق الأعداء ،  
تطير أيضًا فوق قصر مولانا الملك»  
فأشار الملك بيده ، فهيمن الصمت فورًا ، وفكر الملك لحظات مقطب الجبين  
ثم قال للعالم متسائلاً : «أين طائرتك؟»  
قال العالم : «إنها على سطح بيتي»  
فأمر الملك بإحراق العالم وبيته وطائرته ، فابتسم العالم ابتسامة مفعمه  
بالمراة والتشفي والحزن .  
ونفذ أمر الملك في الحال ، ولما التهمت النار البيت والعالم والطائرة ، صاح  
أعوان الملك فرحين ، ولكن صياحهم خنقه سريعًا الأعداء الذين نجحوا في  
التسلل إلى دمشق غير مبالين بأسوارها ، وحولوا البيوت والناس والأزقة إلى  
أطلال غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمسًا بيضاء .  
(زكريا تامر ، ١٩٧٣ ، ص ٣٥-٣٩)



## النص السابع

### رجل يحلم

كان الرجل يحلم خلف الجدار .

لقد استلقى تحت شجرة وارفة الظلال في ظهيرة ذلك اليوم . وأغمض عينيه بعد تعب قصف له ظهره .

كان يحلم .

آخر الأسبوع ، سيحمل بضع ليرات ادخرها من العمل ، ويذهب بها إلى زوجته وولده الرضيع اللذين تركهما عند أبيه في القرية . كان يحلم أن يشتري للصغير حذاءً مطاطياً ، وأن يحمل لزوجته كتزة صفراء تقيها البرد القارس . كان يحلم مختبئاً تحت تلك الشجرة عن العالم كله . ربما الرب وحده يعرف أنه هنا . الأرض ندية والشمس الدافئة تدخل ملابسه فيحس بلذة وخدر .

كان يحلم لو كانت له هذه الأرض . لو كانت له بناية ، لو كانت له بضعة أشجار من الزيتون . كان يحلم مختبئاً في داخل نفسه ، في داخل أحلامه . وكان يحب لو يتحقق حلم من أحلامه . وكان شريط الأحلام يتوالى على ذاكرته ملوناً كثير العذوبة والصفاء . فجأة ،

انحرفت شاحنة ضخمة عن الطريق العام ليشلأفي سائقها دهس رجل قفز بغتة أمام عينيه ، واقتحمت الجدار الذي هدمته دفعة واحدة ، فتهاوت حجارتها الثقيلة لتسحق الجسد النائم سحقاً . لكن أحلام الرجل استمرت في التدفق .

(ياسين رفاعية ، ١٩٧٤ ، ص ١٥-١٦)

بانتقالنا إلى نوع أدبي جديد ننتقل ، بالفعل ذاته ، إلى تقنيات تخاطبية مختلفة عما رأيناها في النصوص الشعرية .

فالقاص ، صاحب النص ، في القصص الثلاث يبدأ قصته بالقص الذي يوازيه بالقارئ ، ولا تراه مطلقاً يضع قصته جانباً ويتغاضى عن حضور القارئ ليخاطب واحداً من شخوص قصته .

مقابل هذا ، نراه أيضاً يتوقف أحياناً عمداً عن القص ليسند الكلام إلى شخوص القصة ، فتتناول الحديث والحوار فيما بينها . وهذا ما يبدو جلياً في قصتي عبد السلام العجيلي وزكريا تامر .

وقد لا يلجأ القاص إطلاقاً إلى مثل هذه التقنية ، فلا يدع شخوصه تتكلم على نفسها ويتكفل هو شخصياً بمهام التعبير عما يختلجها من مشاعر وأحلام ، الأمر الذي يظهر بوضوح تمايز قصة ياسين رفاعية عن القصتين السابقتين .

وقد يجمع بين أشكال متعددة في نقل كلام الشخوص كما في الأجل ، وقد يلتزم نهجاً واحداً فقط كما فعل زكريا تامر . فصحيح ، كما ذكرنا ، أن القصتين تشتركان في إسناد الكلام إلى الشخوص بشكل مكثف وبارز ، إلا أن توزيع هذه التقنية يختلف من قصة إلى أخرى . فهي الوحيدة التي توظفها قصة زكريا تامر في نقل الكلام المتداول بين الشخوص ، بينما تلجأ قصة عبد السلام العجيلي إلى تقنيتين أخريتين ، إلى جانب السابقة .

ففي المقطع الثالث مثلاً نعلم أن حواراً دار بين الطبيب ومريضه في شأن تشخيص المرض . غير أن القاص لم ينقل هذا الحوار بحرفيته وعلى لسان الشخوص المعنية ، بل أوجزه بجملته مصدرية علقها بفعل «أخبر» :

- كان قد أخبره بأنه [...] ، وأنه [...] (س ٩) .

وفي المقطع الأخير ، ينتهز القاص إلى أمور تدور في رأس بطله الطبيب ، ومن ثم يورد مباشرة بعض الاستفهامات :

وعندما بقي الطبيب لوحده في غرفة المعاينة ابتسم لنفسه وهو يدير فيها الحديث الذي قدر أنه أثر به في الرجل . أكانت أقواله له مجرد كلمات للتهدئة وانتزاع ما غرس في نفسه من شعور بالذنب ، أم أنها الحقيقة التي جهلها الرجل ، فكشفها هو له ؟ (س ١٨٧-١٩٠)

فمن ينجز الأسئلة المطروحة هنا : أهو البطل الطبيب الذي يتكلم عليه القاص ، أم القاص نفسه ؟

هذه أمور تتعلق كلها بنظم النص التخاطبي، ولها أهميتها ودلالاتها كما سنظهر لاحقاً. وهناك أيضاً فروقات أخرى بين نظم القصتين سنشير إليها من خلال موازاتها مع نصوص سرديّة تنتمي إلى أنواع أدبية مغايرة للسابقة.

#### ١-٣-٣ نماذج سرديّة قديمة من بناء النص التخاطبي

##### النص الثامن

١ وَعَمُوا أَنْ ابْنَ أَوَى كَانَ يَسْكُنُ فِي بَعْضِ الدَّحَالِ، وَكَانَ مَتَزَهُدًا مُتَعَفِّقًا،  
مَعَ بَنَاتِ أَوَى وَذِيَابِ وَتَعَالِبَ. وَلَمْ يَكُنْ يَصْنَعُ مَا يَصْنَعُونَ، وَلَا يَغْيِرُ كَمَا  
يَغْيِرُونَ، وَلَا يَهْرِيقُ دَمًا، وَلَا يَأْكُلُ لَحْمًا. فَخَاصَمَتْهُ تِلْكَ السَّبَاعُ، وَقُلْنَ:  
لَا تَرْضَى سِيرَتِكَ وَلَا رَأْيِكَ الَّذِي أَنْتَ عَلَيْهِ مِنْ تَزَهُدِكَ. مَعَ أَنْ تَزَهُدَكَ لَا يَنْفَعِي  
عَنْكَ شَيْئًا. وَأَنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَكُونَ إِلَّا كَاحِدِنَا: نَسْمَى مَعَنَا، وَتَفْعَلُ فَعِلَتَنَا  
٥ فَمَا الَّذِي كُنْتُكَ عَنِ الدَّمَاءِ وَعَنِ أَكْلِ اللَّحْمِ؟ قَالَ ابْنُ أَوَى: إِنَّ صُحْبَتِي يُبَاكِنُ  
لَا تُؤْكَمُنِي إِذَا لَمْ أَؤْكَمْ نَفْسِي: لِأَنَّ الْأَنَامَ لَيْسَتْ مِنْ قِبَلِ الْأَمَاكِينِ وَالْأَصْحَابِ؛  
وَلَكِنَّهَا مِنْ قِبَلِ الْقُلُوبِ وَالْأَعْمَالِ. وَلَوْ كَانَ صَاحِبُ الْمَكَانِ الصَّالِحِ يَكُونُ  
عَمَلُهُ فِيهِ صَالِحًا، وَصَاحِبُ الْمَكَانِ السَّيِّئِ يَكُونُ عَمَلُهُ فِيهِ سَيِّئًا، كَانَ حَيْثُ  
١٠ مَنْ قُتِلَ النَّاسِكُ فِي مِحْرَابِهِ لَمْ يَأْتُمْ، وَمَنْ اسْتَحْيَاهُ فِي مَعْرَكَةِ الْقِتَالِ أَتَمَّ. وَإِنِّي  
إِنَّمَا صَحْبَتُكَ نَفْسِي، وَلَمْ أَصْحَبْكَ بِقَلْبِي وَأَعْمَالِي: لِأَنِّي أَعْرِفُ لَمَرَّةً  
الْأَعْمَالَ: فَلَزِمْتُ حَالِي. وَتَبَتِ ابْنُ أَوَى عَلَى حَالِهِ تِلْكَ، وَاشْتَهَرَ بِالتَّسْكُ  
وَالْتَزَهُدِ؛ حَتَّى بَلَغَ ذَلِكَ أَسَدًا كَانَ مَلِكُ تِلْكَ النَّاحِيَةِ، فَرَغِبَ فِيهِ: لِمَا بَلَغَهُ  
عَنْهُ مِنَ الْعَفَافِ وَالزَّهْدِ وَالْأَمَانَةِ، فَأَرْسَلَ إِلَيْهِ يَسْتَدْعِيهِ. فَلَمَّا حَضَرَ  
١٥ كَلَّمَهُ وَأَنَّهُ قَوَّجَدَهُ فِي جَمِيعِ الْأُمُورِ وَفَقَّ عَرَضِهِ.

ثُمَّ دَعَاهُ بَعْدَ أَيَّامٍ إِلَى صُحْبَتِهِ وَقَالَ لَهُ: تَعَلَّمُ أَنَّ عَمَلِي كَثِيرٌ، وَأَعْوَانِي جَمٌّ  
غَفِيرٌ، وَأَنَا مَعَ ذَلِكَ إِلَى الْأَعْوَانِ مُخْتِاجٌ. وَقَدْ بَلَغَنِي عَنْكَ عَفَافٌ وَادَّبٌ وَعَقْلٌ  
وَدِينٌ، فَارْزُدْنِي فَيْكَ رَغْبَةً.

وَأَنَا مُؤَلِّكَ مِنْ عَمَلِي حَسِبًا وَرَأْفَعُكَ إِلَى مَنَزَلَةٍ شَرِيفَةٍ، وَجَاعِلُكَ مِنْ  
خَاصَّتِي. قَالَ ابْنُ أَوَى: إِنَّ الْمُلُوكَ أَحْقَاءُ بِاخْتِيَارِ الْأَعْوَانِ فِيمَا يَهْتَمُّونَ بِهِ مِنْ  
أَعْمَالِهِمْ وَأُمُورِهِمْ. وَهُمْ آخِرَى الْأَبْكَرِ هُوَ عَلَى ذَلِكَ أَحَدًا: فَإِنَّ الْمَكْرَهَ  
لَا يَسْتَطِيعُ الْمُبَالِغَةَ فِي الْعَمَلِ. وَإِنِّي لِعَمَلِ السُّلْطَانِ كَارِهٌ. وَلَيْسَ لِي بِهِ تَجَرِبَةٌ،  
وَلَا بِالسُّلْطَانِ رَفَقٌ. وَأَنْتَ مَلِكُ السَّبَاعِ، وَعِنْدَكَ مِنْ أَجْنَاسِ الْوُحُوشِ عَدَدٌ  
كَثِيرٌ، فِيهِمْ أَهْلُ نُبْلِ وَقُوَّةٍ، وَلَهُمْ عَلَى الْعَمَلِ حِرْصٌ، وَعِنْدَهُمْ بِهِ بِالسُّلْطَانِ  
رَفَقٌ: فَإِنْ اسْتَعْمَلْتَهُمْ أَغْتَوَا عَنْكَ، وَاعْتَبَطُوا لَأَنْفُسِهِمْ بِمَا أَصَابَهُمْ مِنْ ذَلِكَ.  
قَالَ الْأَسَدُ: دَعْ عَنْكَ هَذَا: فَإِنِّي غَيْرُ مُعْغِيكَ مِنَ الْعَمَلِ. قَالَ ابْنُ أَوَى: إِنَّمَا  
يَسْتَطِيعُ خِدْمَةُ السُّلْطَانِ رَجُلَانِ لَسْتُ بِوَاحِدٍ مِنْهُمَا: إِمَّا فَاجِرٌ مُصْنَعٌ، يَتَّالُ  
حَاجَتَهُ بِمُجُورِهِ، وَيَسْلَمُ بِمُصَانَعَتِهِ؛ وَإِمَّا مُعْقِلٌ لَا يَحْسُدُهُ أَحَدٌ. فَمَنْ أَرَادَ أَنْ  
يَخْدُمَ السُّلْطَانَ بِالصَّدْقِ وَالْعَفَافِ فَلَا يَخْلُطُ ذَلِكَ بِمُصَانَعَتِهِ؛ وَحَيْثُ قُلَّ أَنْ  
يَسْلَمَ عَلَى ذَلِكَ: لِأَنَّهُ يَجْتَمِعُ عَلَيْهِ عَدُوُّ السُّلْطَانِ وَصَدِيقُهُ بِالْعَدَاوَةِ وَالْحَسَدِ.  
أَمَّا الصَّدِيقُ فَيَنَافِسُهُ فِي مَنَزَلَتِهِ، وَيَنْفَعِي عَلَيْهِ فِيهَا، وَيَعَادِيهِ لِأَجْلِهَا؛ وَأَمَّا عَدُوُّ  
السُّلْطَانِ فَيَضْطَرُّ عَلَيْهِ، لِنَصِيحَتِهِ لِسُلْطَانِهِ، وَإِغْنَائِهِ عَنْهُ. فَلِذَا جَامَعَ عَلَيْهِ  
هَذَانِ الصِّفَتَانِ فَقَدْ تَعَرَّضَ لِلْهَلَاكِ.

(ابن المقفع، كلیلة ودمنة، ص ٢٧٣-٢٧٥)

##### النص التاسع

#### ﴿حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان﴾

(حكى) والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر  
والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان  
وخدم وحشم له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير وكانا بطلين وكان الكبير  
أفروس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده  
وملكته وكان اسمه الملك شهريار وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان

كان ملك سمرقند العجم، ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة وهم في غاية البسط والاسراع. لم يزل على هذه الحالة إلى أن اشتاق الكبير إلى أخيه الصغير فامر وزيره أن يسافر إليه ويحضره فأجابه بالسمع والطاعة وسافر حتى وصل بالسلامة ودخل على أخيه وبلغه السلام وأعلمه أن أخاه مشتاق إليه وقصده أن يزوره فأجابه بالسمع والطاعة وتجهز وأخرج خيامه وبغاله وخدمه وأعوانه وأقام وزيره حاكماً في بلاده وخرج طالباً بلاد أخيه.

(الف ليلة وليلة، ص ٧)

فأول ما يلفت الانتباه في النصين المدرجين هنا هو أن السارد يأتي في أول سرده بما يعبر عن موقفه من الحكاية المروية، وكأنه يصرح أنه ليس مسؤولاً عن صحة ما يروي وأنه مجرد ناقل له. فنص كليلية ودمته بدأ بفعل «زعموا»، ونص ألف ليلة وليلة وحكي والله أعلم. أما الحكاية بحد ذاتها فقد علفت بهذه الأفعال وبواسطة أداة المصدر «أن».

أيكون هذا الأسلوب التخاطبي في تقديم الحكايات مرتبطاً بالحكاية - المثل والخرافة، أم أنه ميزة سردية بارزة في التراث العربي؟ من الواضح أنه ليس من شأننا البحث في الشق الثاني من هذه المسألة: فهذا يتطلب مسحاً كاملاً لكل نصوص التراث السردى العربى. إنما نستطيع الافتراض أن الطابع الخرافى للحكايات المروية هو واحد من الأمور التي تستدعي البدء بأفعال مثل: «زعموا»، «قيل»، «حكى»... والتي تفرض بناء الحكاية على مثل هذا النمط التخاطبي.

وبهذا قد يقترب بناء قصة زكريا نامر (النص السادس) من الحكاية - الخرافة: فهي أيضاً بدأت بفعل «حكى». ويمكننا أن نرى فيها بذلك نموذجاً قصصياً مختلفاً عن كل من قصة عبد السلام العجيلي (النص الخامس) وقصة ياسين رفاعية (النص السابع).

وهذه أمور تتعلق بدورها ببناء النص التخاطبي، وسندقق فيها وتربطاً مع كل مستويات النظم والبناء.

## ١-١-٤ نماذج روائية من بناء النص التخاطبي

### النص العاشر

١ أنا زكريا المرسلني، لست راضياً عما حدث، وأقسم على ذلك. ماكنت أريد أن يقتل ابني، فواد المرسلني، الصياد حسن الجريدي، ولكنه قتله. كنت عند وقوع الحادث، في ميناء الزجاج، نشر خيط التلويح معي. كانت انتباه كبيرة، قوية، وأنا بيد واحدة. اليد الأخرى بترها من الرمح، إصبع ديناميت. [...]

٥ أنا غير راض عما حدث اليوم، وما كنت أريد أن يقتل ابني حسن الجريدي، ولكنه قتله، ولست قادراً على إحيائه، ولا على الحزن عليه، فالحزن ليس شغلي، ولم يمنحني الله قلب امرأة.

(حنّا مينه. الباطر، ١٩٧٥، ص ٣-٤)

### النص الحادي عشر

١ في حينها كانت مصادفة عابرة، أن تقودني قدماي إلى البحصة البرانية. وفيما بعد، تبدو لي محيرة، وكأنها رتبت عمداً بتحريض من يغايا معالم جائمة وجانحة إلى التلاشي، وتذكارات زالت شواهداها من فوق الأرض. حارة البحصة، لم يعد لها من وجود إلا الاسم فقط - دون تمييز بين البحصة الجوانية والبرانية - وذهبت الجرافات ببيوتها المتلاصقة وأخصاصها الخشبية وستارها المطرزة وزجاجها المخايل... وأشعة شمس تتخلل، تحضر وتغيب في فضاء الخريف والرداذ.

(لواز حداد، صورة الروائي، ١٩٩٨، ص ٥)

من المؤكد أنه من باب المستحيل أن يقدم هنا ما يمكن أن يساعد على إعطاء صورة دقيقة عن بناء رواية ما. إنما ستوقف قليلاً عند بعض المقطعات لتشير إلى نغبات تحاضية لم تشهدنا نصوص السردية السابقة والتي قد تميز بناءً عن آخر.

فكل من النص العاشر والنص الحادي عشر يشكل الأسطر الأولى من كل من رواية حنا ميه، الباطر، ورواية فواز حداد، صورة الروائي. ويفيد كل منهما أن الرواية مسوقة بصيغ المتكلم. فبينما يعرف نص حنا ميه بهوية المتكلم السارد، لا يأتي نص فواز حداد على ما قد يدفع بالقارئ إلى أن يفترض أن «أنا» السارد ليست «أنا» الروائي: فصيغ المتكلم هي صيغ إشارية، أي ملازمة وجوباً لمرجعها، المتكلم، ومرتبطة بعلاقة تجاوز معه. فحيال عدم تعريف المتكلم بنفسه وذكر اسمه، لا بد أن تحيل صيغ المتكلم إلى أقرب متكلم يمكن إلى هذه الصيغ: من يتصدر اسمه غلاف الرواية.

فإذا لزم فواز حداد الصمت في كل الرواية ولم يفصح، بشكل أو بآخر، عن هوية هذا المتكلم، نستطيع القول إن السرد الذي بدأت به الرواية يربط بين الروائي والقارئ. أما في رواية حنا ميه فالسارد لا يتوجه إلى القارئ، بل إلى مستمعيه: أناس من المفترض أن يكونوا بالقرب منه. فالروائي هنا لا يضع القارئ فقط أمام أحداث تسرد، إنما ييسر أمامه عملية السرد ذاتها وبالشكل الذي تصدر فيه عن البطل السارد. وبالطبع سيكون لعملية السرد هذه دورها في دلالة الرواية، كما هو الأمر في بنائها. وسيناح لنا أن نرى أن الطريقة التي يدب بها هذا البناء ليست بعيدة عما هو الحال في قصيدة، يا صانع العجائب. وقد بضعنا النص التالي المأخوذ أيضاً من الباطر أمام نقية تخاطبية أخرى شبيهة بما رأيناه في النصوص الشعرية.

### النص الثاني عشر

١ . . وكان الليل قد هبط، فجمعنا على الشاطئ كثيراً من الأخشاب وأضرمنا النار، وشويت على الجمر قطعاً من الأحشاء، وأكلت الكبد نيئاً، وببدي (وكانت سليمة بعد) أخذت دمجانة العرق وذهبت إلى الحوت فسكبت منها في فمها. قلت للسكة: «اسمعي، أنا لم أكن عدوك قبل أن تأتي إلى

٥ ديارنا. ونحن لم نطلبك، ولا أرسلنا لك مکتوباً، لكن الشيطان الأزرق جاء بك. . . كان هو يسفسته، وكنت أنت وراه. لقد حارب هذا الشيطان الأزرق بيوت أصحاب المراكب، وخربت أنت بيوت الصيادين. . . أثرت الاضطراب في جوتنا الهادئ. لم تتركي فيه شيئاً لنا. طاردت أسماكنا حتى الأرصفة، وباندفاعات عمياء، حطمت رأسك على صخورها. وعندما فقدت وعيك هاجمت الساحل كله. قلبت بعض الفلائك، واقتربت بحاراً ضعيفاً قشيراً. حسبت ألا خوف عليك، وأنت قوية، وقادرة على النجاة، دون حساب أو عقاب، وها أنت، كالضبعة المطعونة، ترفعين قوائمك إلى أعلى». لقد كنت هناك، أنا، على صخرة عالية، في الطرف الآخر من الميناء. رأيت كل شيء، وسمعت كل شيء. هممت بترك السمكة العالقة بصنارتي، لكنها كانت ترهز. وعبر الحيط، كان رهزها ينسرب إلى نخاعي وظهري. كنت، كحالي ظهر اليوم، أوصل حلوتي، ولم أكن أبادل ذلك بأي مغنم يأتييني. تعلمت من غماربي ألا أفوت لحظتي، ولا أدع صيدتي تطير مني. وحين أخرجت السمكة، كانت الميناء قد ازدحمت بالناس، بالطوايط، وهم يركضون، من طرف إلى طرف، دون أن يجروا على الدنو من سمكة الحوت. كانت جبارة، وبغزم الجبار ترفع ذيلها وتضرب وجه البحر فتترامأ، ففعل حجر من ألف طن ألقي فيه. كانت تبحث عن منفذ في الجون الذي سدت منافذه في وجهها. أسد في قفص حديدي، أسد في الماء، في قفص مائي، قضبانه صخور. والأسد يروض. يتعلم أن يزمجر في فراغ، ويدور في المشبك الحديدي دون أن يحاول قضمه. يدور، يدور، ويتعب، ويقعي في الزاوية، كأبي كلب حيس. إذ ذاك تتهدل لبدته، ويسترخي ذنبه، نزولا على حكم الواقع. أنا رأيت أسداً على هذه الحال، وتوقعت أن يضرب رأسه في الحديد، يموت أو يبلوه ويخرج، ولكنه لم يفعل، وعندئذ تفقت عليه، فنظر إليّ معاتياً. ابتعدت مسرعاً، نادماً على فعلتي ومغتاظاً منه لأنه لا يعرف أن يموت أو يتحرر. والحوت، أسد الماء، لم يكن قد تروض بعد، لذلك عزم على تحطيم قفصه الصخري أو يموت، وقد مات. أنا غير أسف عليك أيها

الحوت سبب أفعنتك في جوتنا، ولما وصلت وأنت تنطع الصخر، والناس يعرفون الاقتراب منك تستني روح المشاكسة. قلت في نفسي: «لنبدبر أولاد نكتب أسرمه» ورحلت أرافقك يا سمكتي وأنت، الضخمة كقطار طويل، نهيرة كنيس التركمان، قد أعشى الخقد بصرك، فاندفعت في هجمات تسحارية، على الساحل، ورفضت على الرمل... لم يعد الماء يحملك، وذاك الذي يقرب كمحيط وجه البحر، فيشفه كعصا موسى، كان دفقة خائبة، لا قدرة لها على تحريك هيكلك وتدويره. وجاء الأوغاد فأفرغوا الرصاص في رأسك من بعيد، لكنهم هابوك فلم يجروا على الاقتراب منك، وكنت أنا قد وصلت خائباً مثلك، فقلت «هذه هي سمكتك الكبيرة التي تعلم بها يا زكريا، أنزل إليها». أربطها بحبال حديدية، أو مت وأنت تصارعها... مت كما يلحق بصياد حقيقي، أو أربطها وأخرجها».

نزلت... صفق الناس... حركت أنت ذنبك وغطت الماء، فانقلبت الغلوكة، وتعال الصيحات والضحكات على الساحل. ذقت مرارة الفشل، والخوف، ولكنني تجلددت، وبحثت عن نقطة الضعف فيك حتى اكتشفتها وانتصرت... كان وسطك، لا رأسك ولا ذنبك، هو المأمن، وغطت بانجاسه، وخرجت من الطرف الثاني، وهلل الناس، وتحركت أنت... ولكنني شاب وأنت عجوز، عشت عمرك وانتهى الأمر... كان لابد من فئاتك، من نهايتك، وقد عجلت لك بها، وناديتهم: «هاتوا الخبال» وربطتها حول خصري، وغطت، وانتظرت حتى ارتفع ذنبك مع الماء ونزلت تحتها، وسحب الحبل معي... وخرجت مرفوع البدين: لقد ربطتك. صفق الناس، وصاحوا: «ابتعد يا زكريا، ابتعد! ماذا؟ أسكرني النصر فصعدت إلى ظهره... وزاد التصفيق، وزادت حماسي. قفزت مرة أخرى إلى الماء... صار الموت سهلاً، ولم أعد أبالي. ربطت طرف الحبل بعقدة السلك الحديدي النخين، وشدته إلى زورق وسحبته ودخل السلك تحتك، وأوثقناك بحلقة حديدية، وجثنا بشاحنة وقفت على الساحل وسحبت، لكن دواليبها دارت في فراغ، كنت جبارة فضاغفوا الشاحنات، وبدأ هيكلك العظيم يبرز،

وفسدت، يا ملكة الماء، ملكة الماء، صبرت في مملكتنا: الأرض، واستسلمت، بعد صراع، إلى نهايتك. توقف ذنبك عن الحركة: إنه الموت! هجم الناس... الأوغاد هجموا، الآن هجموا، ورفض واحد منهم بعله. وأدبرت أنا وجهي كيلا أرى، هرولت إلى أقرب خمارة فشريت سطلا كاملاً... ورفض الخمار أن يأخذ ثمنه، قال: «على حب الرجال!» وقلت في سري: «أخس... ليس ثمة رجال، كلهم نساء، كلهم نساء... أتسمعين يا عزيزي؟ ليسوا رجالاً هؤلاء... قد يصبحون كذلك، وقد ينجبون رجالاً، ولكنهم الآن، نساء، أقسم لك بشرفي، إنهم نساء، كأسك... اشربي قليلاً، قليلاً أيضاً، واعدريني، لسوف أبقر بطنك وأنا أسف... أنت لا تحسبن بما أفعل الآن... بعد الموت لا يحس الجسد... وأنا لا أحترم الموت في الجسد، سيان، ليقطعوني، أنا زكريا المرستلي، ألف قطعة بعد موتي، وفقط ليحترموني في حياتي، لتكون حياتي جميلة، مثل ليلة صافية».

قال التجار: «عجل يا زكريا، عجل، ماذا تنتظر؟ سكرت؟ تتحدث إلى سمكة؟ مجنون أنت؟»

(حنا مينه، ١٩٧٥، ص ١٠-١٥)

ما يربك بعض الشيء في هذا النص يتعلق أيضاً بصعوبة تحديد هوية المتكلم في بعض الأحيان.

فيلاحظ أن هناك خطابين وجهها إلى السمكة -الحوت. الأول سبق بالمؤنت (س ٤-١٢)، والثاني بدأ بالمذكر (س ٣٠) وانتهى بالمؤنت (س ٦٨). السرد يذكر هوية المتكلم، صاحب الخطاب الأول: إنه زكريا بصفته شخصاً مسروداً عنه وليس السارد، الأمر الذي تقيده الجملة الفعلية التي قدمت للخطاب: «قلت للسمكة» (س ٤). ويكون بذلك الكلام الموجه إلى السمكة كلاماً وقع في الزمن الماضي المسرود عنه ويقوم السرد بنقله.

أما بالنسبة إلى الخطاب الثاني (س ٣٠-٦٨)، فالسرد لا يقدم له ولا يذكر بذلك هوية المتكلم. فلا ندرى إذا ما كان زكريا الشخص المسرود عنه أم زكريا السارد. وبالطبع يختلف الأمر كثيراً من حال إلى أخرى: فهل نحن أمام عملية نقل خطاب وقع في الزمن الماضي، أم أمام خطاب يصدر عن زكريا في حاضر السرد؟ حتى لو أتى النص بما يرجح الاحتمال الأول، لا تكون عملية النقل هنا مطابقة للعملية التي تمّ بها نقل الخطاب الأول.

#### ١-٥ نماذج علمية من بناء النص التخاطبي

##### النص الثالث عشر

واعلم أن سيلنا أن ننظر إلى فائدة العطف في المفرد ثم نعود إلى الجملة  
فتنظر فيها وتعرف حالها، ومعلوم أن فائدة العطف في المفرد أن يشرك الثاني  
في إعراب الأول وأنه إذا أشركه في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعراب  
نحو أن المعطوف على المرفوع بأنه فاعل مثله، والمعطوف على المنصوب بأنه  
مفعول به أو فيه أو له شريك له في ذلك، وإذا كان هذا أصله في المفرد فإن  
الجملة المعطوف بعضها على بعض على ضربين: أحدهما أن يكون للمعطوف  
عليها موضع من الإعراب، وإذا كانت كذلك كان حكمها حكم المفرد إذ  
لا يكون للجملة موضع من الإعراب حتى تكون واقعة موقع المفرد، وإذا كانت  
الجملة الأولى واقعة موقع المفرد كان عطف الثانية عليها جاريّاً مجرى عطف  
المفرد وكان وجه الحاجة إلى الواو ظاهراً والإشراك بها في الحكم موجوداً.  
فإذا قلت: مررت برجل خلّقه حسنٌ وخلّقه قبيح. كنت قد أشركت الجملة  
الثانية في حكم الأولى وذلك الحكم كونها في موضع جرٍّ بأنها صفة للنكرة.  
ونظائر ذلك تكثر، والأمر فيها يسهل.

(عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٧١)

##### النص الرابع عشر

وأكد الجرجاني على أن المبتدأ في الخبر الابتدائي سمي كذلك ليس لأنه  
ينطق أولاً، بل لأنه مستند إليه ومثبت له المعنى، وأن الخبر سمي كذلك ليس  
لأنه ينطق ثانياً، بل لأنه مستند ومثبت به المعنى. فقال: «وهنا نكتة يجب  
القطع معها بوجوب هذا الفرق أبداً. وهي أن المبتدأ لم يكن مبتدأ، لأنه  
منطوق به أولاً. ولا كان الخبر خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ. بل كان المبتدأ  
مبتدأ: لأنه مستند إليه، ومثبت له المعنى. والخبر خبراً: لأنه مستند ومثبت به  
المعنى، تفسير ذلك أنك إذا قلت (زيد منطلق) فقد أثبت الانطلاق لزيد،  
وأسنده إليه. (فزيد) مثبت له و(منطلق) مثبت به. وأما تقديم المبتدأ على الخبر  
لفظاً، فحكم واجب من هذه الجهة أي من جهة أن كان المبتدأ هو الذي يثبت له  
المعنى، ويسند إليه. والخبر هو الذي يثبت به المعنى ويسند. ولو كان المبتدأ  
مبتدأ لأنه في اللفظ مقدم مبدوء به، لكان ينبغي أن يخرج عن كونه مبتدأ بأن  
يقال (منطلق زيد) ولوجب أن يكون قولهم (إن الخبر مقدم في اللفظ والنية به  
التأخير) محالاً» (٩٩).

ثم ينتقل الجرجاني إلى الخبر غير الابتدائي ويبين أن المعرفة الأولى تكون  
حتماً مثبتاً له، والمعرفة الثانية تكون حتماً مثبتاً به، فيقول: «وإذا كان هذا  
كذلك ثم جئت بمعرفتين، فجعلتهما مبتدأ وخبراً. فقد وجب وجوباً أن تكون  
مثبتاً بالثاني معنى للأول، فإذا قلت (زيد أخوك) كنت قد أثبت به (أخوك)  
معنى لـ(زيد)، وإذا قدمت وأخرت فقلت (أخوك زيد) وجب أن تكون مثبتاً  
بـ(زيد) معنى لـ(أخوك)» (١٠٠).

ثم يبين الجرجاني اختلاف المعنى في هاتين الحالتين، فيقول: «وما يدل  
دلالة واضحة على اختلاف المعنى - إذا جئت بمعرفتين ثم جعلت هذا مبتدأ،  
وذلك خبراً تارة، وتارة بالعكس - قولهم (الحبيب أنت)، (أنت الحبيب).

(٩٩) دلائل الإعجاز/ ص ١٢٦.

(١٠٠) دلائل الإعجاز/ ص ١٢٦.



وذلك: أن معنى (الحبيب أنت) أنه لا فضل بينك وبين من تحبه، إذا صدقت المحبة. وإن مثل المتحابين مثل نفس يقسمها شخصان... فالمعنى في قولك (أنت الحبيب) إنك الذي اختصت بالمحبة من بين الناس. وإذا كان كذلك عرفت أن الفرق واجب أبداً، وأنه لا يجوز أن يكون (أخوك زيد) و(زيد أخوك) بمعنى واحد<sup>(١٠١)</sup>.

(جعفر ذلك الباب، ١٩٨٠، الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٨٢-٨٣)

### النص الخامس عشر

١ يرى أدونيس أن الحداثة في المجتمع العربي قد بدأت سياسياً بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكرياً، بحركة التأويل<sup>(١)</sup>. ففي ظل الدولة الأموية كان اللقاء الأول بين الثقافة العربية المتمثلة بالديانة الإسلامية، والثقافة الواردة من يونانية وفارسية وسريانية حيث واجه الدين أسئلة حرجية تتصل بالتمدد والحضارة، وكان على مفكره أن يفسروا ما جد بتأويل القديم تأويلاً ملائماً.

٥ فإشكالية القدم/ الحداثة نتاج طبيعي للخلافة بمستواها الديني/ السياسي، ذلك أن المعنى الأصلي للخلافة هو: أن يتبع الخلف السلف فكراً وعملاً حيث تصير أي رغبة في تغيير هذا النظام حداثة. وقد نجم عن هذا الصراع في أثناء العصرين الأموي والعباسي تياران للحداثة: أحدهما سياسي-فكري متمثلاً بالخوارج وثورة الزنج والقرامطة وبعض الحركات الثورية. وثانيهما فني يحاول ربط الأدب بالحياة اليومية كما هي الحال عند أبي نواس، أو يتوخى الخلق على غير مثال، خارج التقليد كما هي الحال عند أبي تمام.

(١٠١) دلائل الإعجاز/ ص ١٢٦-١٢٧.

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، ٩/٣.

١٥ لقد تولدت الحداثة، تاريخياً، من التفاعل أو التصادم بين عقليتين، في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف أوضاع جديدة. وكان أستاذ المحدثين ورأسهم بشار بن برد (ت سنة ١٦٨ هـ). فهو أول من خرج على عمود الشعر العربي. فلم يعد الشعر بالنسبة إليه قريحة وحسب بل صار فناً وثقافةً وبحناً مستمراً. ولقد غثل موقفه هذا في إجابة ردّها على من سأله: بم قفت أهل عمرك؟ حيث قال: لأنني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي... ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتني به<sup>(١)</sup>. ونجسد هذا التحول في الحساسية الشعرية في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. فلم يعد الشعر عندهما تقليداً لنموذج تراثي أو تقليداً للواقع، خصوصاً وأن أبا تمام قد أحدث الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية. فقد نقل دلالة الكلمات وابتكر معاني جديدة، فأدّى ذلك إلى اتهامه بالتعقيد.

(علي زيتون، ١٩٩٦، الحداثة الشعرية، ص ١٠-١٢)

وللتقنيات التخاطبية دورها أيضاً في بناء الأبحاث العلمية والدراسات والشروحات، وقد تميز نهجاً عن آخر.

ويبدو التمايز بادئ الأمر بين نص الجرجاني من جهة، ونصي جعفر ذلك الباب وعلي زيتون من جهة ثانية. فالجرجاني لا يأتي في كلامه على ذكر لغوي تطرق إلى الموضوع الذي يبحث فيه. إنه يعالج موضوعه دون الإشارة إلى مرجع علمي، باستثناء ما يفيد اسم المفعول «معلوم» (س ٢)، وقد أسند إلى الجملة المصدرية: «إن فائدة العطف [...]»، والذي يحيل بذلك إلى تحليل لغوي علمي، من المفترض أن يكون معروفاً عند الجميع ولا خلاف عليه وأن ينتمي بذلك إلى المخزون العلمي العام. وبهذا التنويه الوحيد، يكون الجرجاني السلطة العلمية

(١) - في أدونيس، الثابت والمتحول، ١٠٦/٣-١٠٧.

الوحيدة التي تكمن وراء علمية ما بسيط . ولكنها سلطة تستند على الإنجازات العلمية السابقة لتطورها وتكملها وتضيف الجديد إليها .

الأمر خلاف ذلك في نصي جعفر ذلك الباب وعلي زيتون . فالأول يتكلم على الجرجاني ويحيل تكراراً إليه . والثاني يذكر أدونيس ويحيل أيضاً إليه . ولكن طريقة الإحالة ليست واحدة في النصين . فجعفر ذلك الباب يستشهد بكلام الجرجاني الحرفي ، كل مرة ينسب إليه رأياً أو فكرة . أما علي زيتون فيكتفي فقط بأن ينسب الفكرة إلى أدونيس ولا يستشهد بكلامه الحرفي . وهذا بالطبع يجعل نوعية البحث تختلف من نص إلى آخر ، على اشتراكها بميزة واحدة : البحث في نظريات إعلام فكرية وثقافية وعلمية .

#### ١-١-٦ نماذج مسرحية من بناء النص التخاطبي

##### النص السادس عشر

- ١ (الحادم يروح ويحيي موزعاً كلمة «حاضر» لكل طلب جديد) .
- زبون ٣ : أي . . وماذا يحمل لنا العم مونس هذه الليلة؟
- زبون ٢ : هذه المرة جاء دورها .
- زبون ٣ : تقصد السيرة!
- ٥ زبون ٢ : طبعاً سيرة الظاهر . نفذ صبرنا ، ونحن نتظرها .
- زبون ١ : أي والله صار أوان سيرة الظاهر ببيرس .
- زبون ٣ : يا عيني على أيام الظاهر .
- زبون ١ : أيام البطولات والانتصارات .
- زبون ٣ : أيام الأمان وعز الناس وازدهار أحوالها .
- ١٠ زبون ٢ : من زمان ونحن نتظر سيرة الظاهر .

- زبون ١ : أي يا عم مونس . . هل تعمل سيرة الظاهر أم لا ؟
- الحكواتي (بهدهوء ، وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد !
- الزبان (أصواتهم مختلطة) - ما جاء دور الظاهر بعد !
- ننتظرها منذ نهاية الصيف الماضي .

١٥ - كل مرة نطلبها نقول ما جاء دور الظاهر بعد .

- بالله قل لنا . متى سيأتي دور الظاهر إذن ؟

الحكواتي : قدأنا حكايات كثيرة ، قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر .

زبون ١ : اقلب هذه الحكايات ، وافتح كتابك على سيرته .

زبون ٢ : جفت قلوبنا يا رجل . نريد أن نسمع عن البطولات .

٢٠ زبون ٣ : وأخبار الانتصارات .

زبون ١ : نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل .

زبون ٥ : والعدل الذي يغلب الظلم .

زبون ٣ : يا عيني على أيام الظاهر .

زبون ١ : اقلب صفحات كتابك يا عم مونس ، وافتح على سيرته .

٢٥ الحكواتي : (الصوت الهادئ نفسه) الحكايات مربوطة بعضها ببعض .

لاتأتي واحدة قبل الأخرى . سيرة الظاهر يجيء دورها عندما

نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته .

زبون ٢ : أي زمان !

الحكواتي : زمان الاضطراب والفوضى .

٣٠ زبون ٢ : هذا الزمان نعيشه .

زبون ١ : نذوق مرارته كل لحظة .

زبون ٣ : فلا أقل من أن ننسى همنا في حكاية مفرحة .

زبون ٢ : حكاية البارحة كانت كثية يسود لها قلب السامع .

الحكواتي : هذه الحكايات ضرورية .



٣٥	الزبائن	: ضرورة!
	الحكواتي	: وينبغي أن نرويها . .
	زبون ٢	: لماذا ينبغي أن نرويها؟
	الحكواتي	: لأنها، في تسلسل الكتاب، هي التي تقود إلى زمن
		الحكايات المقرحة . لكل شيء أوان، وسيرة الظاهر دورها
٤٠		بعد قصص هذا الزمان . لا تخافوا . ستأتي سيرة الظاهر،
		وستسمعونها خلال سهرات وسهرات . لكن القصص
		مرهونة بتسلسلها وأوانها . لكل قصة أوان (يفرغ من فجأة
		الشيء) والآن . . نفتح الكتاب، ونبدأ بالسلام على
		الشيء . .
٤٥	الزبائن	: (في طبقات صوتية متفاوتة) - اللهم صل على النبي .
		- ألف الصلاة والسلام على النبي .
	زبون ١	: وإذن خاب الأمل بسماع حكاية الظاهر .
	زبون ٣	: يا سيدي مادام العم مونس موجوداً، سنسمعها عاجلاً أم
		أجلاً؟
٥٠	زبون ٢	: ألم يته تحضير النفس يا أبو محمد؟
	الخدام	: حالاً .
	زبون ١	: إنما الرجاء الآن أن تكون الحكاية طيبة .
	الحكواتي	: تسمعون وتحكمون بأنفسكم .
	الزبائن	: - يا الله يا سيدي . .
٥٥		- هات واسمعنا .
	الحكواتي	: (يسمل بصوت خافت، وعندما يبدأ القراءة يتضح جيداً
		الحياة الباردة، الذي يتضح من صوته ومن تعابير وجهه
		كلها) ياسادة يا كرام . . قال الراوي وهو الديناري رحمه
		الله تعالى . .

٦٠	الزبائن	: - أمين . .
		- والله تستحق روحه الرحمة .
		- حكايات الديناري حبل لا يقطع .
	الحكواتي	: قال الراوي . . كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان
٦٥		خليفة في بغداد يدعى شعبان المنتصر بالله وله وزير يقال له
		محمد العبدلي . وكان العصر كالبهر الهائج لا يستقر على
		وضع . والناس فيه يبدون وكأنهم في التيه . يبيتون على حال
		ويستيقظون على حال . تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات،
		وما تعاقب عليهم من أحداث . تنفجر من حولهم الأوضاع
		فلا يعرفون لماذا انفجرت، ثم تهدأ حياً من الزمن فلا يعرفون
٧٠		لماذا هدأت . يتفرجون على ما يجري، لكنهم لا يتدخلون فيما
		يجري . ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سر الأمان في مثل هذه
		الأزمان، فقتنعوا بما اكتشفوا، ورتبوا حياتهم على أساس
		ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان .
		(يدخل خمسة ممثلين . . ثلاثة رجال وامرأتان . . يمثلون جميعاً
٧٥		أهالي بغداد في ذلك الزمان . يتقدمون من الزبائن، ويوزعون
		أمامهم) . .
	الرجل الأول	: عندما يجلس على العرش الخليفة لا أحد يطلب من عامة
		بغداد رأياً أو نصيحة .
	الرجل الثاني	: وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته .
	المجموعة	: فنطيعه .
	الرجل الثالث	: وإن غضب الخليفة من وزيره، وأفلح في عزله .
٨٠	المجموعة	: أبدينا الخليفة، وأعرضنا عن وزيره .
		[...]

(سعد الله ونوس، ١٩٧٠، مغامرة رأس الملوك جابر، ص ١٣٧-١٤٠)

## النص السابع عشر

- ١ دلالة : هذا عالم راجع العقل . إذا ضاقت سينولى الأمر . ويعقد لنا الصفقة . ما من عقدة لا تحلها صفقة . شيء من الكياسة والسياسة . هم يبيعون ونحن نشترى ، ثم نبرم الاتفاق . هؤلاء الحمقى يملؤون البلد هرجاً ومرجاً ، لأنهم لا يعرفون كيف يعقدون صفقة . لن نتركهم يجربونا إلى الدمار . فالبلد لنا للحمقى والمخرفين . نحن نفهم الدنيا ، ونعرف كيف تنشأ الوقائع والحوادث ! هل جرد ذلك التري الجلف سيفه ، وركب جموعه إلا ليغتم عظمة . وهل يتردد سلطاننا ، ويتخاذل إلا لأنه يخشى أن يخسر العظمة التي يعرض عليها ! وكلاهما يخفي خلف السيف والدرع تاجراً أخرق . الخصومات ، والفتن والحروب كلها ألوان من التجارة . لكنها تجارة خرقاء ، لا يعرف القائمون بها أصول التجارة ، ولا يتحلون بفضائل التجار . لدي أفكار . نعم . . لدي أفكار .
- (يدخل الابن بهاء متجهماً الأسارى) .
- ١٥ دلالة : (ياعد الشخص بينه وبين الدور) وأحسن دلالة التاجر الذي عاش في السنة الثالثة من القرن التاسع الهجري ، أنه يخلق ، وأن الأفكار تنفجر في رأسه كالبروق . جاء ابنه ، وأخبره أن مخازنهم المكتومة ضاقت بالبضائع التي أرادوا إخفاءها . وكان في وجهه تهجم وكدر . وبعد طول تردد قال :
- ٢٠ بهاء : إننا نستغل محنة الناس يا أبي .
- (لم يغضب دلالة ، ولم ينهره كما تعود . بل قال له بحنان . .)
- دلالة : (يستعيد الشخص دوره) اسمع يا بني . . أنا تاجر ، أعرف أصول التجارة ، ويتحلّى بمزايا التجار . والتاجر هو الذي يتكيف مع الأوقات ، ويفتتم المناسبات . إن الله سبحانه وتعالى حبيبنا

٢٥

بالريح وأغرانا به . تأمل هذه الدنيا ، وقل لي ماذا تكون ، إنها دار تجارة ، الإنسان فيها يبيع أعمالاً وعبادة وتقوى ، والله ينقذه ثواباً ، ومقاماً في الجنة . وبضاعة الإنسان رخيصة ، لكن الله سبحانه وتعالى يغريه ، ويضاعف له الربح أضعافاً لا يحدها عقل ولا قياس . التجارة محمودة ، وريحها محمود . ألم يشرف الله التجارة ويضرب بها الأمثال . . ألم يشبه حياة الإنسان وعمله بالصفقة ؟ إن التاجر يهتدي برب العالمين ، ويعمل على غراره . إنه يستخدم الميزان والسجل والحساب والربح والخسارة . التجارة هي صورة الدنيا ، وهي أصل النشاط والاستقرار وال عمران . أه . . يا بني ، لو كان الملك للتجار لعم الرخاء والأمان ، وانتظم أمر البلاد انتظام أوقات الصلاة . وحتى لو قامت فتن أو حروب ، فستكون فتناً وحروباً مدروسة لا تؤدي إلى الخراب ، بل إلى ازدهار الأعمال والمنافع . لدي أفكار . نعم . . لدي أفكار (يعود الشخص إلى أداء المساعدة) وكان دلالة التاجر الذي عاش في السنة الثالثة من القرن التاسع الهجري ، يحسن أنه يظفر فوق فيض دافق من الإلهام . وأنه أذكى من السلطان فرج بن برقوق ، ومن العليج تيمور ، وأن دمشق لن ينقذها إلا صفقة ذكية .

(سعد الله ونوس ، ١٩٩٣ ، منمنمات تاريخية ، ص ٣٤٥-٣٤٧)

من الواضح أن النصوص المسرحية ليست نصوصاً موضوعية للقراءة ، وأن تحويلها إلى عرض يدخل عليها تغييرات متعددة . وهذا واحد من الأسباب التي دعت إلى عزل هذه النصوص عن كل ما سواها ، أدبياً كان أو علمياً ، وأن تدرج في الفقرة الأخيرة من هذه القراءات التمهيدية .

غير أن التعبيرات التي تطرأ على النص، وسراها في حيته، لا تظال مبدئياً بنائه. ومن المفيد الإشارة إلى خصائصه البارزة، وكما يعكسها الشكل الذي يكتب فيه النص المسرحي.

فأول ما نلاحظه هو أن النص مبني على مستويات تخاطبية متعددة، واضحة المعالم والحدود ويعلب أحدها الآخر.

ففي النص المفتطف من الصفحات الأولى من مسرحية سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، نميز أقله ثلاثة مستويات:

- المستوى الذي يتحرك عليه الكاتب والمفترض أن يجمعه من يقرأ النص، وقد برزته الطباعة بالحرف العريض.

- مستوى تخاطب زبائن القهوة المعلن في السابق.

- مستوى تخاطب أهالي بغداد، شخوص الحكاية التي تروى وتشخص أمام زبائن القهوة. ويكون بذلك هذا المستوى الأخير معلباً بدوره في المستوى الذي يسبقه:

وما يلفت الانتباه أيضاً أن صوت الكاتب يبدو مقلصاً إلى أبعد الحدود. فهو يقتصر على تقديم الشخوص المتحاورة وعلى إعطاء بعض الملاحظات. وفي معظم الأحيان، لا يستعمل في ذلك جملة نحوية تامة. إنما على تقلصه الحسي، يبقى هذا الصوت الأول في النص ويتضمن كل ما يُبسّط فيه.

أما النص الثاني المأخوذ أيضاً من واحدة من مسرحيات سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية، فإنه يدخل بعض التعقيدات. فعلى دفعتين يقول سعد الله ونوس في ملاحظاته الإخراجية:

يباعد الشخص بينه وبين الدور (س ١٥، ٣٨).

كما معنى هذا؟ وما هو موقع الشخص الذي سيرد المقطع الذي يلي الملاحظة (س ١٥- ١٩، ٣٨- ٤٢)؟ وإلى من يتوجه في ذلك؟ وعلى أي مستوى تخاطبي يتحرك في مثل هذه الحال؟

هذه أيضاً أمور علينا أن نتحدث فيها. غير أن ما رأيناه هنا على وجه السرعة في هذه المقتطفات المسرحية يحملنا على الافتراض أن بناء النص التخاطبي هرونا. هرمي تراتبي، وأن عمليات التخاطب تتحرك فيه على مستويات متعددة. الأخير الذي يفرض مسحاً شاملاً لهذه المستويات والتعريف بها تعريفاً دقيقاً. وهذا ما أصبح من الممكن فعله الآن، وبعد توضيح المعنى الذي نستعمل فيه مفهوم الخطاب.

## ١-٢ النص والخطاب والتخاطب

الدلالة الأولى التي تُستشف من القراءات السريعة السابقة عن مفهوم الخطاب هي أن هذا المفهوم لا يستعمل هنا بالمعنى المطلق الواسع الذي تفسيده تسميات مثل «الخطاب الشعري»، «الخطاب الروائي»، «الخطاب الفلسفي» . . . . فما هو مقصود بكلمة «خطاب» في هذه التسميات النقدية الكثيرة التداول يشير إليه هذا الكتاب باسم «نص». ليس لأن هذا الأخير هو أفصح من الأول، بل لسبب تعبيرى بسيط جداً، وهو أن المنظور اللغوي الذي يُبحث من خلاله هنا في بناء هذا الكل الذي قد يكون قصيدة أو قصة أو مقالة أو رواية . . . ، هذا المنظور يرى في التخاطب وفي العمليات التخاطبية وما يتعلق بها عنصراً جوهرياً في هذا البناء، أو عاملاً أساسياً يكمن وراء شكله وصيغته ودلالته. فمن غير الممكن تعبيرياً، والحال هذه، أن يستعمل الجذر نفسه للدلالة على الكل وعلى العنصر الذي يقاس به شكل بناء هذا الكل، وأن يؤتى في ذلك بتعابير مثل: «بناء الخطاب التخاطبي»، أو «بناء الخطاب الشعري التخاطبي» وما إليه . . . . فحال مثل هذه التعابير هي حال من يفسر الماء بالماء، حتى لو كان ذلك من باب التسمية المحضة، علاوة على الفور الذي تثيره هذه التعابير.

وقد يجد بعض المنظرين، والضليعين في النقل الحرفي لبعض المصطلحات اللسانية الغربية، حلاً لهذه المشكلة التعبيرية في ما يدعونه بـ«تلفظ»، و«ملفوظية»، ويقدموا لنا بذلك تسميات بديلة مثل «بناء الخطاب التلفظي» أو «بناء الخطاب الروائي التلفظي» . . . . فإضافة إلى رفضنا الصريح والمبدئي لتسميات «تلفظ»، «ملفوظية»، «ملفوظ» . . . ، والذي أفصحنا عنه جيداً في كتابنا السابق (١٩٩٨، ص ٤٤-٥٠)، هناك أسباب أخرى تحملنا على ألا نلجأ إليها بتاتاً.

فمن حيث فصاحة التعبير، ليست هذه التسميات أقل نشاراً وركائكة من السابقة. وصحيح من جهة ثانية أن ما يقدمه هذا الكتاب تحت عنوان «نظم النص

التخاطبي» تجمعه بعض الروابط بمفهوم ما يدعى في الفرنسية بـ«énonciation» وفي الإنكليزية بـ«enunciation» وما راجت ترجمته في العربية بـ«تلفظ» و«ملفوظية»؛ إلا أن دراستنا لهذا النظم ليست منقولة عن دراسات غربية، كما أنها تتخطى ما بسط تحت تسمية «énonciation» (وكتابنا السابق ١٩٩٨، كان خطوة أساسية في ذلك)، ونحاول أن تبلور منظوراً شاملاً متكاملًا عن كل ما يتعلق بهذا الجانب من بناء النص ودلالته، وأن تجمع بذلك بين معطيات متفرقة أتت بها وجهات علمية متباعدة وتبحث في ميادين مختلفة من علوم اللغة والأدب والنقد والبلاغة والأسلوبية، وأن تساهم في دراسة خصائصها اللغوية وفي تطويعها العلمي في تحليل النصوص وقراءتها.

فلا خيار لنا إذا سوى استعمال مصطلح «نص»، اسم شامل ومحيد إلى حد ما، ويتماشى مع موقفنا العلمي المحض، ويسمح بتوظيف أسماء مثل «خطاب»، «تخاطب»، «تخاطبي» للدلالة على مفاهيم فرعية أقل حصرًا من مفهوم «النص» ويقوم عليها بناؤه. وستنتقل من صورة الإرسال أو التواصل الأكثر بساطة، والتي أصبحت من بديهيات اللسانيات العامة، للتعريف بالمعنى الحصري الذي يستعمل فيه هنا مفهوم الخطاب وما يشتق منه؟

#### ١-٢-١: الخطاب والتخاطب وصورة الإرسال أو التواصل

فكل إرسال (أو تواصل)، والتخاطب بواسطة الكلام شكل منه، يقوم على ثلاثة مقومات أساسية: المرسل والمرسل إليه والرسالة. فالمرسل لا يأخذ هذه الصفة إلا إذا اتجه إلى آخر (المرسل إليه) بمعلومة ما (الرسالة). وهذه المقومات الثلاثة الأولى تفترض ثلاثة أخرى:

« - لغة، أو منظومة علامات أو رموز، مشتركة بين كل من المرسل والمرسل إليه ونصاغ منها الرسالة.

- قناة، أو وسيلة اتصال أو إرسال، تربط بين المرسل والمرسل إليه.

- عالم - مرجع تحيل إليه الرسالة أو تفيد أمراً عنه.

فإذا وضعنا الآن جانباً المقومات الثلاثة الأخيرة وافترضنا سلفاً أنها متوفرة في عملية الإرسال، الأمر الذي لا يغيب عادة عن اهتمام المرسل، نرى أن كل عملية كلام أو تخاطب أو كتابة تضع، علناً أو ضمناً، المتكلم أو صاحب القول إزاء آخر يوجه إليه الكلام. وهذه الصورة البديهية للتخاطب يعكسها جيداً المنظور العربي لبنية الضمائر، ومن خلال التسميات النحوية: «المتكلم»، «المخاطب»، «الغائب». قاسم «غائب» يفيد هنا في هذا السياق أمرين:

- إنه ينشئ تقابلاً بين الغائب وبين ما هو عكسه: الحاضر.

- إنه يحصر صفة الحاضر بركنين أو قطبين: المتكلم والمخاطب، ويوازي بينهما.

فتأخذ المفاهيم التي نحن في صدها، والحال هذه، المعاني التالية:

- التخاطب: إنه العملية التي تتم بواسطة اللغة، محوكة هذه الأخيرة إلى كلام (شفهي أو كتابي)، والتي تجمع بين قطبين أساسيين: المتكلم والمخاطب، يكونان حاضرين بالضرورة في عملية التخاطب ومتجاورين مع الكلام، وإن اختلفت مقاييس هذا الحضور والتجاور من حال إلى أخرى، ولا سيما بين التخاطب الشفهي والتواصل عبر الكتابة والقراءة.

- الخطاب: هو الوحدة الكلامية التي تنتج عن كل عملية تخاطب.

#### ١-٢-٢: حضور قطبي الكلام وتجاورهما الحسي مع الكلام أو النص

تبدو الأمور واضحة في التخاطب الشفهي حيث الكلام الذي ينطق به المتكلم يصل آتياً إلى أذني المخاطب، وذلك إما عبر الأثير، وإما عبر الأسلاك الهاتفية، وإما عبر موجات البث بكل أشكاله.

وقد لا يكون من الصعب أيضاً تصور حضور المخاطب وتجاوره مع المتكلم

والكلام في المناجاة الذاتية (حيث المتكلم والمخاطب شخص واحد)، وفي مناجاة عزيز غاب (والذي يبقى حاضراً في روحه)، وفي الصلوات والابتهالات.

إنما يختلف الأمر قليلاً في التخاطب كتابة. ففي تبادل الرسائل، هناك فاصل زمني ومكاني ملموس بين الإرسال والاستقبال. فالمرسل وحده يكون متجاوراً حسيّاً، وفي الزمان والمكان، مع ما يكتب وقت إعداد الرسالة، بينما يكون حضور المتلقي حضوراً صورياً قائماً في ذهن المرسل. وتنعكس الأمور بعض الشيء في عملية التلقي. فالمتلقي يتجاور حسيّاً، وفي الزمان والمكان، مع النص، والمرسل يتعد عنه. إنما يكون حاضراً في ما كتبه وإن كان غائباً جسديّاً.

ويبقى الحضور مفترضاً بين الكاتب والقارئ في عملية قراءة النصوص المنشورة، وإن تعقدت الأمور قليلاً. فإذا وضعنا جانباً الحالات التي تنشر فيها نصوص لم تكتب أصلاً للنشر والتي يتوجه بها صاحبها إلى مخاطب معين، كما الحال في مراسلات الأدباء والأعلام والشخصيات التاريخية...، فإن الحضور المبدئي الذي يجمع الكاتب بالقارئ هو حضور صوري مفتوح، لا يحدّه زمن، ويتحقق فعلياً في كل عملية قراءة. نظرة سريعة إلى نص سردي كقصة عبد السلام العجيلي، الأجل (النص الخامس)، قد تساعدنا على أن نلمس هذا الحضور.

فعندما نقرأ القصة بشكل عام، والسرد الذي تبدأ به بشكل خاص (س ١)، نحقق قراءة تزامناً مع السرد وكأن الكاتب يسرد علينا ما يسرد في الوقت الذي نقرأ فيه. وهذا التزامن يتجدد في كل عملية قراءة نظراً إلى طبيعة النص المكتوب وإلى آلية القراءة معاً. فالنص المكتوب الذي يثبت الرسالة ويحميها من الزوال لا يصل إلى متلقيه إلا عندما يفككه هذا الأخير بالقراءة. بتعبير آخر، إن القارئ هو الذي ينوب عن الكاتب في تحقيق تبليغ ما كتب، ودون أن يحتل مكانه بصفته صاحب القول والخطاب. وشعور القارئ بحضور الكاتب في عملية القراءة يتجلى في الطريقة العفوية التي نتناول بها تحليل معاني النص، حيث نستعمل تلقائياً صيغ

الحاضر فنقول مثلاً: «إن الكاتب لا يلجأ في هذا النص إلى التعبير المجازي والرمزي... يريد أن يظهر... يقول... يستعمل...».

وقد نقترّب أكثر من معنى هذا الحضور والتزامن إذا ما قارنا بين عملية التخاطب التي تربط الكاتب بالقارئ وبين عمليات أخرى تدور بين شخصين القصّة وينقلها القاص، وكما يبدو في كل من السطر الثاني والثالث من بدء القصة.

١ كتب الطبيب وصفة الدواء لمريضه، وقبل أن يعطيه إياها قال له:

- ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو إلى الشكوى التي تشكوها.

قلت لي إنك مريض منذ ذلك الحادث. أحبُّ لو رويت لي بالتفصيل.

٤ ولم يكن من عادة الطبيب أن يتبسط في الحديث مع المرضى. (س ١-٤)

فعندما نقرأ ما قاله الطبيب لمريضه (س ٢-٣)، من الصعب أن يحقق فعل القراءة تزامناً مع كلام الطبيب، وذلك لسببين مترابطين: إن كلام الطبيب أتى في زمن ماضٍ يسبق عملية السرد التي يقوم بها القاص والتي تتجدد في كل عملية قراءة؛ ثم إن المخاطب الموجه إليه الكلام، أي المريض، محدود بدوره في الزمان والمكان: إنه متزامن مع الماضي الذي حصل فيه كلام الطبيب وحاضر في هذا الماضي، ومن ثمّ في عملية التخاطب التي تجمعها بالطبيب.

إنما نظراً إلى كون هذه العملية التخاطبية ترد في أخرى (عملية القص - القراءة)، تحتويها وتنقلها، فإنها تشهد أيضاً شيئاً من التزامن مع حاضِر القص - القراءة، ولكن بصفته عملية منقولة فقط. بتعبير آخر، إن عملية التخاطب التي تجمع بين الطبيب ومريضه، وكما وردت في القصة، مرتبطة بزمنين مختلفين:

- زمن وقوعها، وهو زمن ماضٍ يشهد بحضور الطبيب ومريضه.

- وزمن نقلها، أي زمن حاضِر القص الذي يربط، غيائياً، القاص بالقارئ.

فصفة الحضور التي تجمع بين المتكلم والمخاطب عبر الكلام أو الخطاب تسمح لنا الآن بأن نتمييز بين نوعين من الوحدات التخاطبية، أوقفنا عليهما الأسطر الأولى من قصة الأجل:

- وحدة أولى يتوازي فيها القاص بالقارئ وتحتوي على أخرى تنقلها،

- وثانية منقولة، تدور بين شخوص القصة.

الأولى هي مركبة بالنسبة إلى الثانية، وتشعب في إحدى مراحلها، مرحلة النقل، إلى طبقتين أو إلى مستويين.

الثانية هي بسيطة وتشكل طبقة دنيا وموضعية من السابقة. فهي بذلك تلعب دورين: دوراً يتعلق مباشرة بقطبي التخاطب اللذين تجمع بينهما (هنا الطبيب والمريض)، ويقوم على خصائصها اللغوية والدلالية؛ وآخر ينبع من موقعها من غيرها من الوحدات التي تدخل في بناء النص، ولاسيما من الوحدة السابقة، وترابطاً مع خصائص كل هذه الوحدات، وكل على حدة...

فعلى بساطة حالات التركيب هنا وقياساً على ما يمكن أن يشهده بناء النص كافة، وبطرق مختلفة، إن المعنى الحصري الذي تناولنا به مفاهيم الخطاب والتخاطب وما إليه... يظهر جيداً أن هناك فعلاً شيئاً مما يدعى بـ«نظم النص التخاطبي»، وأنه لمن المفيد، لا بل لمن الضروري، دراسته دراسة لغوية دقيقة. وهذا ما سيتطرق إليه بالتفصيل الفصل الثاني من هذا الكتاب والذي سنتنقل إليه بعد قليل.

### ١-٢-٣: تجاوز المتكلم مع كلامه وتجاوز الكلام مع ما يحيل إليه

ولكن علينا أن نعطي أولاً بعض الإيضاحات حول الفارق بين سياقين متقاربين ومتداخلين استعمال فيهما مفهوم التجاور: تجاوز المتكلم والمخاطب مع الكلام المتبادل، وتجاوز الكلام مع ما يحيل إليه، أي مع مرجعه.

التجاور الأول، الذي كان موضوع بحث الفقرات السابقة والذي اتخذ مقياساً في التمييز بين وحدة تخاطبية وأخرى، هو تجاور مادي بالدرجة الأولى، تفرضه آلية التواصل أو التخاطب. وهو ملازم، من حيث المبدأ، لكل عملية قول أو كلام، ووفق المعايير التي نوهنا بها والتي رأيناها تختلف بعض الشيء بين التخاطب الشفهي والتواصل كتابة وقراءة.

أما التجاور الثاني، تجاور الكلام مع ما يحيل إليه، فهو ليس تجاوراً مفترضاً من حيث المبدأ، إنما يفيد الكلام المنطوق به، وبشكل أدق، إحدى الطرق اللغوية التي يحيل بها الكلام إلى العالم الخارجي الذي يخبر عنه، طرق دعوانها بـ«أنماط الإحالة الكلامية» وكانت موضوع بحث كتاب بأكمله (فرنسيس، ١٩٩٨). وهذا التجاور ليس ملازماً بالضرورة لكل كلام. فهو لا يتحقق إلا إذا سبق الكلام على منحى الإحالة الإشارية، أي الإحالة التي تلجأ إلى وحدات لغوية إشارية من وحدات الشخوص والزمان والمكان، والتي تتجاور دائماً مع مرجعها، ويختصر بـ«أنا - الآن - هنا» المتكلم أو الكلام، لأن هذا التجاور يقاس دائماً بالمسافة التي تربط بحاضر المتكلم وبمكانه وبأنه أو بذاتيته، وانطلاقاً منها.

فإذا عدنا إلى كلام الطبيب السابق في الأسطر الأولى من قصة الأجل (س٢-٣)، نلاحظ أنه مسوق على منحى الإحالة الإشارية: إنه يبدأ بصيغ الحاضر: «ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو...» (س٢)، صيغ متزامنة ضرورة (متجاورة في الزمن) مع الزمن الخارجي الذي تدل عليه (الحاضر)، ومع الحال المعبر عنها بهذه الصيغ (حال المريض). كما أنه يستعمل أيضاً صيغ المتكلم والمخاطب، وهي ملازمة بدورها لمرجعها (الطبيب المتكلم والمريض المخاطب). وحتى صيغ الماضي في هذا الكلام هي أيضاً إشارية، لأنها تفيد ماضياً قريباً وملتصقاً بحاضر الكلام، وذلك بارتباطها النحوي بصيغ الحاضر. وهكذا يكون كلام الطبيب متجاوراً مع ما يحيل إليه، وعُبر عن هذا التجاور بأسائل لغوية: منحى الإحالة الإشارية الذي سبق عليه الكلام.

أما السرد الذي تبدأ به القصة (س١) والذي يسبق كلام الطبيب فلا يشهد أية علامة لغوية قد تفيد تجاوراً ما مع المسرود عنه، ولا شيء في هذه الجملة الأولى يدل على أن هذا السرد هو سرد إشاري، علماً أن إمكانية أن يؤتى، في ما بعد، بما يفيد هذا النمط الإحالي غير مستبعدة. فإذا حصرنا اهتمامنا فقط بما تقدمه هذه الأسطر الأربعة الأولى من القصة، وافترضنا، من باب التبسيط الإيضاحي، أنها غير



نفهم من هذا المقطع أن السارد هو المتكلم. وهذه الدلالة الأولى أفادتها صيغ المتكلم بصفته علامات إشارية، أي ملازمة وجوباً لمرجعها: المتكلم الذي يستعمل هذه الصيغ ويقول «أنا».

ونفهم أيضاً أن السارد يسرد عن نفسه أحداثاً ماضية، ويبسطها وكأنها وقعت في ماضٍ منقطع عن حاضِر السرد، وبالتالي غير متجاوز معه. ويستدل على هذا الماضي البعيد من وضع الأفعال في صيغ الماضي دون ربطها بظروف زمانية إشارية مثل: «البارحة»، «الأسبوع الماضي»، «منذ سنة».

وهذا الماضي المنقطع عن حاضِر السرد يجعل كل ما يقع فيه من أحداث وحالات وشخص منقطعاً بدوره عن الحاضر وغير متجاوز معه، وبالدرجة الأولى المتكلم بصفته شخصاً مسروداً عنه.

وهكذا، وتجانساً مع صيغ الماضي غير الإشارية، تحيل صيغ المتكلم إلى مرجع لا تتجاوز معه: المتكلم بصفته بطلاً مسروداً عنه، قائمة بذلك بوظيفة علامة غير إشارية أو لا إشارية، إلى جانب وظيفتها الإشارية الأولى التي تدل على المتكلم بصفته سارداً.

وهذا التوفيق بين دلالة إشارية وأخرى غير إشارية يفترض كل مرة نقع على نص سردي يساق بصيغ المتكلم وعلى منحى الإحالة اللاإشارية. وليس من الضروري أن نذكر به، إذا صادف وتناولنا بالتحليل مثل هذه النصوص، وأظهرنا أنها مبنية على منحى الإحالة اللاإشارية.

متعلقة بشيء آخر، أمكننا القول إن السرد الذي تبدأ به القصة (س ١) يربط بين القاص والقارئ، ويفترض بذلك شيئاً من التجاور معهما. ولكنه لا يفيد أي تجاور مع ما يحيل إليه أو يسرد عنه، خلافاً لما هو ملاحظ في كلام الطبيب (س ٢-٣). فهذا الكلام متجاوز مع قطبي التخاطب (الطبيب والمريض)، وفقاً لما تفترضه آلية التخاطب؛ كما أنه يتجاوز أيضاً مع ما يتكلم عليه (وضع المريض)، وذلك بفضل غط الإحالة الإشارية الذي صيغ فيه الكلام.

كما نلاحظ، إن هذا التجاور الأخير يفترض الأول، ولكن العكس ليس دائماً صحيحاً. من هنا ضرورة تحديد هوية المتكلم في كل عملية تخاطب وموقع هذه العملية من غيرها، لمعرفة الطريقة اللغوية التي يحال بها إلى العالم الخارجي. وهذا واحد من الأمور التي تفرض دراسة نظم النص التخاطبي والتي تظهر أسبقيته على النظم الإحالي، وتعلق هذا الأخير بالأول.

#### ١-٢-٤: صيغ المتكلم وثنائية وظيفتها الإحالية

علينا في هذا السياق أيضاً أن نعطي إيضاحاً بسيطاً بالنسبة إلى وظيفة صيغ المتكلم الإحالية، وإلى إمكانية أن توفق في آن واحد بين وظيفتين: وظيفة علامة إشارية ووظيفة علامة غير إشارية. وهذا ما يلاحظ بشكل خاص في النصوص السردية المسوقة بصيغ المتكلم وعلى منحى الإحالة اللاإشارية، وكما هو الحال مثلاً في المقطع التالي (النص الثامن عشر) المأخوذ من رواية البياطر:

#### النص الثامن عشر

غسلت وجهي فاعتكر الماء. اختفت صورتني فاسترجعت خواطري.  
اجتزت مجرى الماء على جذع شجرة يابسة كأنها جسر طبيعي. جلست على صخرة في الطرف الآخر، وغمست قدمي في الماء، ثم تناولت حصاة قذفتها في المجرى، ورحت أتناول الحصى والأحجار وأتسلى بقذفها، وأدندن بأغنية شجية.

(حنا مينه، ١٩٧٥، ص ١٢٥)



## الفصل الثاني

### نظم النص التخاطبي

---

لكي ندرس هذا النظم، علينا أن نتصدى لأمريين أساسيين : الوحدات التخاطبية التي يتألف منها النص، وعمليات النظم والتركيب.

## ٢-١ : الوحدات التخاطبية ومستوياتها

قد تدعى الوحدة التخاطبية خطاباً، كما ذكرنا. وهي تتحدد بقطبي الكلام أو التخاطب: المتكلم والمخاطب، بصفتي حاضرين أو متجاورين مع الكلام، كما أظهرنا في الفصل السابق (الفقرة ١-٢-٢). وهذا ما يسمح بإمكانية بناء النص على وحدات تخاطبية متعددة، تتفاوت في مواقعها، وتوزع على طبقات تتفرع وتشعب. سنشير إلى هذه الطبقات باسم «مستوى»، مستعملين في ذلك تعابير مثل: «المستوى التخاطبي الأول»، «المستوى الثاني»، «الثالث»...

نوه سرياً الآن بأن الصفات «الأول»، «الثاني»، «الثالث»... تفيد معنيين مترابطين: المرتبة في التسلسل الزمني بالنسبة إلى آلية القراءة وتلقي النص وإدراك البناء، والمرتبة في الأهمية من حيث كمية المعلومات المنقولة والأمور المعروضة والعوالم المصورة.

ومع أن هذه الصورة التراتبية لا تتضح كما يجب إلا بعد استعراض كل المستويات والحالات وتفصيلها والتدقيق فيها، سنعطي الآن مثلاً بسيطاً عليها وذلك بإلقاء نظرة خاطفة على الأسطر الأولى من قصة الأجل (النص الخامس).

فأول ما نبدأ بالقراءة، نتلقى السرد الذي يقوم به القاص (س ١)، والذي يدور حول الطبيب ومريضه. وهذا السرد يجسد التواصل المباشر بين المؤلف والقارئ، ويأتي بالتالي على المستوى التخاطبي الأول، أو يدخل في تحقيق هذا المستوى. ولكننا نلاحظ أن القاص يسند الكلام أحياناً إلى شخصه، فنتناول الحديث، كما في قول الطبيب للمريض:

- ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو إلى الشكوى التي تشكوها.  
قلت لي إنك مريض منذ ذلك الحادث. أحب لو رويته لي بالتفصيل.  
(س ٢-٣)

فقول الطبيب هذا يأتي في مرحلة ثانية من حيث تلقي القارئ . ليس لأن النص لا يبدأ بكلام الشخص ، بل لأن القارئ يدرك هذا الكلام بصفته تقنية يلجأ إليها السرد ، أو تقنية تتوضع في إطار عام سابق لها ، مما يفترض الأخذ أولاً بهذا الإطار العام قبل الوقوف على جزئياته . فمن حيث آلية تلقي النص وإدراك بنائه ، يأتي الكلام المتبادل بين الشخص في مرتبة ثانية ، والسرد الذي بدئ به النص والذي يتضمن الأول في مرتبة أولى .

ونرى التراتبية ذاتها بالنسبة إلى أهمية ما ينقل هنا وهناك وإلى حجمه . فما يطلع عليه القارئ من الحوار الذي يدور بين الشخص هو أقل من الكل الذي يدخل فيه هذا الحوار . فمهما عظم هذا الأخير يبقى جزءاً من كل ، والكل هو دائماً الأكبر والأول مرتبة وأهمية .

وهذا ما نعنيه الآن بشكل تقريبي عندما نقول إن السرد الذي تبدأ به القصة ينتمي إلى المستوى التخاطبي الأول ، وكلام الشخص المنوّه به هنا إلى الثاني ، على أن تتضح الصورة شيئاً فشيئاً مع الانتقال إلى التفاصيل .

## ١-١-٢ المستوى التخاطبي الأول: التواصل بين المؤلف ومتلقي النص

المستوى التخاطبي الأول هو مستوى إبداع النص والذي يضع صاحب النص أو مؤلفه إزاء المتلقي ، القارئ أو المستمع أو المشاهد . إنه المستوى الذي يكون فيه قطبا التخاطب كلاً من المؤلف والقارئ ، أو من يحتل مكانه ، على أن يستوفيا صفة الحضور والتزامن ، ووفق آلية القراءة التي أشرنا إليها في الفصل السابق (الفقرة ١-٢-٢) .

والمستوى التخاطبي الأول موجود بالضرورة في كل نص كتب لينشر ، وإن كانت بعض الأنواع الأدبية ، كالمرحلية مثلاً ، توحي عكس ذلك ، والتي سنها عن قرب في فقرة لاحقة (الفقرة ٢-١-٢-٢) .

وهذا الوجود المبدئي للمستوى التخاطبي الأول تعكسه جيداً عمليتنا الكتابة والقراءة معاً .

ففي المؤلفات العلمية ، قد يكون من النافل القول إن كثيراً مما تمتاز به هذه النصوص من توخي الوضوح والتسلسل المنطقي وتبويب المواد وفهرستها . . . يصب كله في حرص الكاتب على إفادة القارئ العلمية وإيصال المادة المعروضة بأجمع السبل المتوفرة . وليس أدل على ذلك من النصوص العلمية القديمة التي تعج بأفعال إشارية إنشائية تتوجه مباشرة إلى القارئ ، مثل «اعلم» ، «اعرف» ، «تذكر» . . . أفعال توازيها في النصوص الحديثة أخرى ، تستعمل في الإحالات إلى المراجع مثل «انظر» ، «راجع» . . .

وقد لا يغيب الإفصاح الصريح عن مثل هذا الحرص في الأعمال الأدبية أيضاً ، وإن تعذر فعله في متن النص وبالوسائل التي تتوفر للنص العلمي . فالمقدمات التي تحفل بها بعض هذه الأعمال والحواشي التي تلحق بها شديدة التعبير في هذا المجال ، وكما تشهد على ذلك النصوص التالية :

## النص التاسع عشر

وأنا على الرغم من إقراقي بوجود هذه المأخذ أظن أمل أن يكون القارئ قد وجد بين دفتي هذا الكتاب ما يشفع لي في ما يأخذه عليّ . أظن أمل أن يكون وجد فيه تنويهاً بقضايا لم يألفها ، وكشفاً عن مجهولات لم يعرفها ، وتعريفاً بأجواء ليست بعيدة عنه في الزمان والمكان ولكن أحداً مثلي لم يحمله إليها أو يحملها إليه . كل ذلك في إطار مشوق ومسل ، وإن يكن التشويق وتكون التسلية آخر ما أقصد إليه في ما أكتب ، مثل ما هما في ما أفعل .

(عبد السلام العجيلي ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٦)

## النص العشرون

حين نشرت مسرحية الاغتصاب ، في نهاية عام ١٩٨٩ ، أثارَت نقاشات واسعة ، وردود فعل تراوحت بين الترحيب والإعجاب ، وبين النفور ، ومهاجمة العمل ، وكأنه فضيحة أو خيانة .

لم يزعجني ذلك النقاش الواسع، بل عدته علامة على الصحة والخصب. كما أنني تقبلت حدة المهاجمين برحابة صدر، ولم تؤذني مواقفهم، إلا في الحدود التي نمت فيها عن قراءة مبتسرة ومغرضة للعمل.

وبما أن النقاش كان مستمراً، ومواكباً للتدريبات المتعثرة التي كان يجريها المخرج جواد الأسدي على النص، فقد اقتنعت بعد ندوة مفتوحة وهامة أقامتها مجلة «الهدف» لمناقشة المسرحية، بضرورة تعديل الخط الفلسطيني في النقاط التالية:

١- اختزال الميل الشائع إلى تحويل كل كلام حول القضية الفلسطينية إلى خطاب.

٢- تعميق حبكة الحكاية الفلسطينية.

٣- إضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات، وتعميق بعدها الذاتي والإنساني معاً.

وفي هذا المنظور، كتبت الصياغة الجديدة للحكاية الفلسطينية، كما وردت في النص الذي تتضمنه هذه الطبعة. وقد يُعجب القارئ لو أن هذه الصياغة الجديدة قد أنجزت في أوائل صيف ١٩٩٠، وقبل العرض الذي قدمه جواد الأسدي بعدة أشهر. لكن مراوغة الفنان، أو تخاذله أمام ابتزاز النقد، إضافة إلى عنف الهجوم الذي كانت تتعرض له المسرحية، كل هذا أدّى إلى تغييب الحكاية الفلسطينية، وتبسيط العمل إلى هجاء سطحي للعدو.

(سعد الله ونّوس، ١٩٩٦، ص ١٦٩-١٧٠)

### النص الحادي والعشرون

أكتب، أنا فواز حداد، هذه الحاشية كتوضيح لا غنى عنه، وليس كخاتمة لا بد منها. وأقول بادئ ذي بدء، أنني إذا سمحت لنفسني أن أمهر هذا الكتاب باسمي، فلأنه لا يعقل أن أنسبه إلى مجهول، أو -كما ارتأى المجهول نفسه-

إلى مجهولين. وأعترف، أيضاً، أن هذه الرواية بحلتها الحاضرة غير وافية بأغراضها أو وافية لأصحابها، وهي سقطات لم أنقصدها. ومع هذا، لقد توخيت أوضح السبل لا أيسرها.

[...]

أيها القارئ الكريم... لقد كتبت هذه الصفحة الأخيرة، كي أتحمّل نصيبي من النقد، وإذا لم أحظ بتتويه على جهدي، فحسب ما حاولته، دون الأسف على مديح فاتني على ما لم أحاوله.

(فواز حداد، ١٩٩٨، ص ٢٥٣-٢٥٤)

فالنصوص الثلاثة السابقة تشترك بعدة نقاط:

- إنها مأخوذة من هامش إيضاحي ألحق بالعمل الأدبي الذي يقدمه صاحب النص. فالأول (النص التاسع عشر) يشكل الأسطر الأخيرة من الخاتمة التي وضعها عبد السلام العجيلي لمجموعته عيادة في الريف (١٩٧٨، ص ١٢٦). والثاني (النص العشرون) يغطي، مع شيء من الاختزال، مقدمة ملحق وثائقي، ألحقه سعد الله ونّوس بمسرحية الاغتصاب، كما وردت في المجلد الثاني من أعماله الكاملة (١٩٩٦، ٢، ص ١٥٠-١٨٩). والثالث (النص الحادي والعشرون) هو بمثابة كل من المقطعين. الأول والأخير، من حاشية تتألف من صفحتين، ذيل بها فواز حداد روايته صورة الروائي (١٩٩٨، ص ٢٥٣-٢٥٤).

- النصوص الثلاثة تشترك أيضاً بوظيفة واحدة، ووظيفة ما وراء الدلالة: إنها تتكلم، بشكل أو بآخر، على دلالة أولى: كل ما أتى في العمل الأدبي الذي ألحقت الحاشية به.

- المستهدف من هذه الوظيفة، أو من لأجله حققها النص، هو بدوره واحد في النصوص الثلاثة: القارئ. فكل من هذه النصوص استعمل اسم «قارئ» موازاة لصيغ المتكلم التي تشير إلى المؤلف.

والملفت للانتباه هنا بشكل بارز النصان الأخيران .

فمع تشديد سعد الله ونوس في بياناته المسرحية على أن النص المسرحي ليس موضوعاً للقراءة (كما في، ١٩٩٦، ٣، ص ٥٢-٥٦)، الأمر الذي لا يغيب أيضاً عن معرفة المتلقي البديهية، فإنه لم يتردد في التوجه المباشر إلى القارئ، لأن هذا الأخير هو أول من يحتك بالنص المنشور، ولأنه يفي المتلقي الأول المنوط به فهم معطيات النص قبل نقلها إلى خشبة المسرح وتحويلها إلى عرض .

وحاشية فواز حداد هي شديدة التعبير أيضاً (النص الحادي والعشرون)، وإن كان من الصعب الكلام على أهميتها دون التنويه السريع بشيء من خصائص بناء السرد في الرواية . فكما تلمح إليه الأسطر الأولى من هذه الحاشية، لقد وضع فواز حداد زمام السرد بين يدي متكلم مجهول يبرز على سطح النص منذ الكلمة الأولى للرواية، ويلتقي مع مجهول آخر يتقاسما مهام سرد روايتين داخل الرواية الأولى، ووفق بناء لا يخلو من التعقيد، كما سيتاح لنا أن نرى ذلك بالتفصيل في الفصل الأخير من هذا الكتاب (الفقرة ٣-٣) .

المهم في هذا البناء أن الكاتب فواز حداد أخذ بعض الاحتياطات لكي يمنع القارئ من أن يربط، كما هو مفترض، بين صيغ المتكلم، التي سبق بها السرد منذ بدء الرواية حتى آخرها، وبينه شخصياً، فواز حداد، صاحب الرواية . بتعبير آخر، إنه أرغم القارئ، عبر عمليات متعددة من المد والجزر، على أن يقر، ولو على مضض، بأن المتكلم المجهول الذي يدير لعبة السرد ويحرك مجهولاً ثانياً لا يمكن أن يكون هو الروائي، فواز حداد، مؤلف الرواية .

ولكن يبدو أن فواز حداد أحس ضمناً بخطر اللعبة التي زج بها القارئ، أو بالأحرى بخطر ألا تدرك شريحة من القراء أن صاحب الرواية ومؤلفها ومبدعها لا يمكن أن يكون إلا هو شخصياً، فواز حداد الذي مهر العمل باسمه . فأتى بهذه الحاشية لكي يتدارك هذا الأمر، أو أقله، لكي يذكر بأن العمل الأدبي يربط، أول

ما يربط، بين مبدعه وبين المتلقي القارئ، مهما كان شكل بناء هذا العمل، ومهما تعددت مستويات السرد وتشعبت وتعقدت، ومع كل أصاليب الترميم التي قد يلجأ إليها، ومع تعدد التقنيات التي تسمح بأن لا يكون المؤلف بالضرورة سارد الرواية .

ولكن على أهمية هذا التنويه، وعلى غنى ما يفيدته عن آلية التواصل بين المؤلف والقارئ، فقد لا يكون ضرورياً، لأن القارئ ما إن يجد نفسه أمام نص حتى يربط تلقائياً بين ما يقرأه وبين خلق ذلك الذي يعلو اسمه غلاف الكتاب أو رأس النص . وهو لا يستطيع في أية حال من الأحوال أن لا ينسب النص إلى مؤلف ما، حتى لو تعمد هذا الأخير أن يبقى مجهولاً أو أن يستتر وراء اسم مستعار . فليس المهم هنا معرفة هوية المؤلف المدنية، إنما وجوده بالضرورة، وجود هذه الطاقة الخلاقة التي أبدعت النص وتتجسد فيه وتستقطب القراءة وتحركها . . . وقد يكون أوفى تعبير عن هذا الحضور الذي يضع القارئ وجهاً لوجه إزاء المؤلف أن نستعير هنا ما ذكره جان جينيه، في حوار مع سعد الله ونوس، عن الأحاسيس التي انتابته وهو يتأمل تمثلاً مصرياً في متحف الغاتيكان (النص الثاني والعشرون) .

### النص الثاني والعشرون

كان التمثال من الجرائيت الوردي . المهم استغرقني التمثال، وبث في أعماقي هزة عنيفة من الانفعال . تحوكت الزيارة لحظة باهرة، وأعود إلى الجرائيت الوردي . لقد عشت طفولتي في منطقة من الجرائيت . ولكن لم ألاحظ ذلك، ولم يلفت انتباهي وجود الجرائيت رغم أنني أعيش وسطه . إلا أن التمثال جعل مادة الجرائيت فجأة واضحة ومرئية وملموسة . إنها موجودة . وهذا هو دور الفن، أن يجعل المادة مرئية، أو أن يجعلها واضحة كالبداهة . عندما خرجت من المتحف تساءلت : من هو الذي كان يراقبني، ويحدق في؟ هل تعرف ماذا اكتشفت؟ فواز أنه ذلك النحات الذي عاش منذ آلاف السنين، والذي أبدع هذا التمثال الذي أخفي في إحدى المقابر الملكية لكي

يأتي فيما بعد إنسان ما، براه، ويلتقيان في لحظة عميقة وخاصة. كأن آلاف السنين تنقلص لتصبح خطوة قصيرة تفصل بين فنان ومترجم، أو مسافة ضيقة هي المساحة النابضة بين عيون تتراسق.

(سعد الله ونوس، ١٩٨٢، ط ١٩٩٦، ٣، ص ٢٨٨)

بهذا المعنى نفهم علاقتي التزام والتجاور اللتين تربطان بين القارئ والمؤلف في آلية القراءة، واللتين شددنا عليهما في كلامنا على هذه الآلية (الفقرة ١-٢-٢)

وربما قد نلتقي أيضاً بذلك مع جانب من تحليل بختين لبُعدي الزمان والمكان في العمل الأدبي عامة، والروائي خاصة، البعدين اللذين جمعتهما بعبارة «كرونوتوب» (نقلت أيضاً إلى الفرنسية والانكليزية، وتماشياً مع أصلها اليوناني بـ: «chronotope») وترجمها يوسف حلاق إلى العربية بتسمية «الزمان» (يوسف حلاق، ١٩٩٠، ص ٥). فبختين يضع دائماً المؤلف والقارئ في زمان واحد، على المسافات الزمنية التي قد تفصل بينهما. وهذا الزمان هو خارج كل الزمكانات المصورة في الرواية ويحتويها كلها. ففي ملاحظات ختامية التي كتبت في مرحلة متأخرة من إبداع بختين الفكري (١٩٧٣)، والتي ألحقت بدراساته حول أشكال الزمان والمكان في الرواية (بختين، ١٩٧٥، ب)، ترجمة يوسف حلاق العربية، ١٩٩٠، ص ٢٢٠-٢٣٩)، نقرأ ما يلي:

### النص الثالث والعشرون

كيف تُعطى لنا زمكانات المؤلف والسامع القارئ؟ إنها معطاة لنا قبل كل شيء في الوجود المادي الخارجي للعمل وفي التأليف الخارجي الخالص. لكن مادة العمل ليست مبنية بل متكلمة، دالة (أو معروفة)، ونحن لانراها ونلمسها فقط، بل نسمع دائماً فيها أصواتاً (حتى لدى القراءة الصامتة). المعطى لنا هو النص الذي يشغل حيزاً مكانياً معيناً أي النص المحدود مكاناً، أما صياغة هذه

المادة والتعرف عليها فيجريان في الزمن. النص بما هو كذلك ليس ميتاً، فنحن إذا انطلقنا من أي نص سنصل دائماً في نهاية المطاف إلى صوت إنساني، سنصطدم بالإنسان إن صح التعبير (وأحياناً ما يكون هذا من خلال سلسلة طويلة من الحلقات الوسيطة). لكن النص مثبت دائماً في مادة مبنية: في صوت فيزيائي في المراحل المبكرة من تطور الأدب، وفي مخطوط (على الحجر، الفرميد، الجلد، البردي، الورق) في المرحلة الكتابية. وفيما بعد يمكن للمخطوط أن يأخذ شكل كتاب (كتاب على شكل لفافة أو كتاب مجلد). لكن المخطوطات والكتب في أي شكل تتخذها تقوم على حدود الطبيعة المبنية والثقافة. وإذا ما قاربناها بوصفها حاملة للنص فإنها تندرج في مجال الثقافة، وفي حالتنا هذه في مجال الأدب. وفي ذلك الزمان الفعلي تماماً حيث يدوي العمل أو يوجد المخطوط أو الكتاب، يوجد أيضاً الإنسان الفعلي الذي يخلق الكلام الداوي والمخطوط أو الكتاب، ويوجد أيضاً أناس فعليون هم مستمعو هذا النص وقارئوه. وبطبيعة الحال يمكن أن يوجد هؤلاء الناس الفعليون - المؤلفون والقراء المستمعون - (وهم يوجدون عادة) في زمكانات مختلفة تفصل بينها أحياناً قرون ومسافات، لكنهم يوجدون مع هذا في عالم تاريخي فعلي وغير مكتمل واحد تفصله عن العالم المصور في النص حدود واضحة ومبدئية. ولهذا يمكننا تسمية هذا العالم: العالم الخالق للنص.

(بختين ١٩٧٣، ترجمة عربية ١٩٩٠، ص ٢٣٢-٢٣٣)

باختصار، وبلغتنا البسيطة، نقول: إن المستوى التخاطبي الأول هو المستوى الذي يكون فيه قطبا التخاطب أو التواصل كلاً من المؤلف والملتقي، القارئ أو من يأتي بمنزلة. وهذا المستوى هو أول من حيث إدراك القارئ ومن حيث أهميته في بناء النص. فهو مركزي يتضمن كل ما يأتي في النص، بما فيه مستويات تخاطبية تدخل في بنائه!

## ٢-١-٢: المستوى التخاطبي الثاني: وحدات تخاطبية تدور بين شخصين قدمها المستوى الأول

المستوى التخاطبي الثاني يلي الأول مباشرة في عملية تلقي النص وإدراك بنائه. يجمع هذا المستوى بين شخصين أو أكثر على ذكرها المستوى الأول، أو قدمها بشكل أو بآخر. وهو يتحقق بحوار يدور بين هذه الشخصين أو بكتلام يتفوه به واحد منها. بتعبير آخر، يكون قطبا التخاطب في وحدات هذا المستوى شخصاً أدخلها عالم النص المستوى الأول، ووفق تقنيات مختلفة تتعلق وثيقاً بالشكل الذي يتحقق فيه المستوى الأول كما سترى بعد قليل (الفقرة ٢-٢).

وبغض النظر الآن عن خصائص هذه التقنيات، سنشير سريعاً إلى ثلاثة نصوص، يقدم كل منها مثلاً خاصاً على المستوى التخاطبي الثاني، وبالفعل ذاته، على اختلاف توزيعه في النص واختلاف الدور الذي يقوم به.

المثال الأول والأكثر بساطة نجده في قصة الأجل (النص الخامس) وفي الحديث الذي يدور بين الطبيب والمريض.

المثال الثاني نأخذه من الفصل الأول من مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، ومن خلال ما قدم منه في الفصل الأول من هذا الكتاب (النص السادس عشر). ففي هذا النص، يتجلى المستوى التخاطبي الثاني في الحوار الذي يدور بين زبائن القهوة وخادمها والحكواتي. فهذه الشخصيات التي تحتل واجهة النص قدمها المستوى التخاطبي الأول وعن طريق ما يدعى به الملاحظات الإخراجية. صحيح أن هذه الملاحظات تختفي في الإخراج المسرحي وفي تحويل النص إلى عرض، ولكن هذا لا يعني أن هذه الشخصيات تتحرك بمعزل عن إبداع مؤلف وعملاً يريد إظهاره للمتلقى المتفرج.

المثال الثالث تقدمه قصيدة نقولا يواكيم، يا صانع العجائب (النص الثاني). وهي تنقلنا إلى حال قصوى، مقارنة بنص سعد الله ونوس السابق. فالمستوى

التخاطبي الذي يطفو لسانياً على صفحة هذه القصيدة هو الثاني، ذلك أن نقولا يواكيم يقوم بدور شخص مبتهل، يتوجه بطلباته إلى شخص آخر، صانع العجائب، دون أن تكون هناك ملاحظات إخراجية أو مقدمة قد سبقت وقدمت شخصي مشهد الابتهاال الذي يتلقاه القارئ أو المستمع، ودون أن يعني ذلك عدم وجود المستوى التخاطبي الأول. إنما يتحقق هذا الوجود بشكل مختلف، كما سيتاح لنا أن نرى ذلك بالتفصيل (الفقرات ٢-٢-٢؛ ٢-٢-٢؛ ٢-٢-٢).

## ٣-١-٢: المستوى التخاطبي الثالث وما يليه: وحدات تخاطبية تدور بين شخصين شخص قدمها المستوى الثاني، فالثالث، فما دون

المستوى التخاطبي الثالث يلي الثاني في إدراك بناء النص. وهو يتألف من وحدات تخاطبية تدور بين شخصين أدخلها عالم النص المستوى التخاطبي الثاني، كما نجد مثلاً على ذلك في كل من نصي الأجل (النص الخامس) ومغامرة رأس المملوك جابر (النص السادس عشر).

ففي الأجل، نرى المريض يسرد على مسامع الطبيب حادث سيارة شهد به عوارض ما يشكو منه (س ٢٠-١٢٦). وهذا السرد هو سرد من الدرجة الثانية ويتبع إلى المستوى التخاطبي الثاني: كل من السارد والمسرد له شخص تعرف عليه القارئ في سرد المستوى التخاطبي الأول. ونلاحظ في هذا السرد من الدرجة الثانية أن المريض السارد يسند الكلام أحياناً إلى شخص سرده، فتتناول الحديث، كما في الكلام المتبادل بين السائق ومرافقه، مصطفى الصالح، في المقطع التالي:

ظل مصطفى الصالح على حاله من الصمت نحو ساعة من الزمن. كنا نجاوِزنا مفرق مدينة الطبقة ومررنا تحت جسر السكة الحديدية في تلك الانحاء، حين أخذ الرجل يتعململ في جلسته إلى جانبي خارجاً بذلك التمليل من سهومه. قال لي فجأة:

- أوقف السيارة، يرضى الله عليك!

سأله:

- هل تريد أن تقضي حاجة؟ (س ٤٥-٥١).



فهذا الكلام يقع على المستوى التخاطبي الثالث .

ونرى تسلسلاً موازياً للسابق في نص سعد الله ونوس (النص السادس عشر) . فما إن يشرع الحكواتي برواية حكاية المملوك جابر على زبائن القهوة ، وهي حكاية تقع على المستوى التخاطبي الثاني ، حتى يقع في الظل ليتولى تحسيد الحدث أناس يمثلون أهالي بغداد : ثلاثة رجال وامرأتان . فالحوار الذي يدور بين أهالي بغداد ، شخوص عرّف بها المستوى التخاطبي الثاني ، هذا الحوار ينتمي إلى المستوى التخاطبي الثالث .

ويسير التدرج في المستويات التخاطبية على المتوال ذاته . فقطبا التخاطب في وحدات المستوى الرابع شخوص أتى على ذكرها المستوى الثالث . والشخوص التي نتعرف عليها في ما يدور بين متكلمي المستوى الرابع يمكن أن تأتي بوحدات تشكل المستوى الخامس ، وهكذا دواليك .

## ٢-١-٤ علاقات الترابط بين المستويات التخاطبية: المركزية التسلسلية والتعليب

ما سبق عرضه يحمل على الافتراض أن العلاقة واحدة ، من حيث المبدأ ، بين مستوى وآخر ، وإن كانت ليست على قدر واحد من الأهمية ولا تحصل بطريقة واحدة : إنها علاقة مركزية تسلسلية ، حيث الأعلى مركزي بالنسبة إلى ما دونه . فيكون المستوى التخاطبي الأول أول على الإطلاق . إنه يغطي كل ما في النص ويحتويه ، وفق تدرج تسلسلي ، ووفق تقنيات متعددة سترها بعد قليل . فهو يتضمن مباشرة المستوى الثاني الذي يدخل معه كل ما يليه : الثالث ، والرابع ، فما دون . وهذا ما يسمح أحياناً ببناء أشبه بالتعليب ، ولا سيما إذا قام واحد من شخوص النص بدور تخاطبي يحاكي ، إلى حد ما ، ما هو من اختصاص المتكلم الأول : صاحب النص أو مؤلفه . فإذا تناول الكلام شخص من الشخوص التي أدخلها إلى النص المستوى الأول أو مستوى آخر ، وراح يسرد بدوره حكاية على

شخوص أخرى ، يتولد من ذلك ما يدعى به «السرد داخل السرد» ، الذي قد يؤدي إلى الرواية داخل الرواية ، أو القصة داخل القصة ، أو الحكاية داخل الحكاية ، وكما هو معروف مثلاً بالنسبة إلى بناء ألف ليلة وليلة ، حيث تعليب الحكايات بعضها ببعض قد يبلغ أحياناً الدرجة الخامسة أو أكثر . كما أن دور الحكواتي في النصوص المسرحية يستخدم لهدف مواز للسرد داخل السرد ويؤدي إلى المسرح داخل المسرح ، كما في مغامرة رأس المملوك جابر .

وقد تعدد البؤر والمراكز السردية على مستوى واحد ، وذلك عندما ينتقل السرد من شخص ما إلى آخر من المستوى ذاته ، فينتج عن ذلك تواز قد يدفع به إلى ما يشبه لعبة المرايا ، فتغني التعليب وتكثفه وتساهم في تماسكه وترابطه . وهذا أيضاً من خصائص ألف ليلة وليلة ، كما أنه ملاحظ في بعض الأعمال المعاصرة ، ولا سيما الروائية والمسرحية منها ، وسيتاح لنا التوقف عند بعض منها (الفصل الثالث ، ٣-١ ، ٣-٣)

ولكن ، على تمائل العلاقة بين مستوى وآخر ، وعلى لجوئنا إلى ترتيب تسلسلي في هذه المرحلة الأولى والمبسطة من دراسة نظم النص التخاطبي ، لا بد من بعض التنبيهات الضرورية :

١- هناك فارق جوهري بين المستوى التخاطبي الأول وكل المستويات التي تتولد منه . المستوى الأول هو فاعل على الإطلاق ، أما ما دونه فمفعول . الأول هو الذي يبدع النص وكل ما فيه ، أما ما يتفرّع عنه فهو من خلق الأول وتصويره ، حتى ولو قلص المؤلف وجوده الحسي في النص إلى أقصى الحدود ، وجعل ، منذ البدء ، واحداً من الشخوص ، أو أكثر ، ينبو عنه في السرد أو في القيام بدور تخاطبي يعود إلى اختصاصه . فهذه الأدوار هي بدورها مصوّرة ، وتخدم أغراضاً متعددة ، وتوظف ، فيما توظف ، لوصف عملية الإبداع ذاتها ولرسم صورة التلقي التي يريدها المؤلف لعمله والأهداف التي يطمح إلى تحقيقها ؛ وقد نرى حالات نموذجية منها (الفقرة ٣-١) .

- إن المحدثات التخاطبية التي تأتي على مستوى واحد من المستويات المصورة، أي التي تلي الأول، ليست بالضرورة على أهمية واحدة. فقد يقتصر كلام أحد شخوص مستوى ما على كلمة واحدة، وقد نرى ثانياً كثير الكلام، وثالثاً أسبباً بالأيكم، ورابعاً يسرد الحكايات؛ هذا يعطي الأوامر، ذلك ينطق بالحكم، وذلك ككتفي بالتعبير عن انفعالاته... فهذه فروقات ينبغي أخذها بالحسبان في دراسة بنية الشخوص ودلالة النص. إنما صوابية هذه الفروقات تنبع من كونها تجمع بين شخوص تنتمي إلى مستوى واحد. أما المقارنة بين مستوى وآخر فلا تتم مباشرة بين وحدات تخاطبية تنتمي إلى مستويات مختلفة، ولكن بين بنية وحدات مستوى ما وبنية وحدات مستوى آخر. وهذا واحد من الأمور التي تفرض مسحاً مسبقاً للمستويات التخاطبية التي يبنى عليها النص.

- إن الترتيب التسلسلي في مستويات التخاطب لا ينبغي إمكانية اللجوء إلى بعض التقنيات التي تقوم إما على دمج ما بين مستوى وآخر، وإما على تقاطعها، وإما على تماهي الواحد بالآخر، كما سيُفصل بعد قليل. إنما العكس هو الصحيح. فالخروج على المألوف وتجاوز ما هو مفترض لا يأخذ صفته هذه إلا مقابلة مع هذا المفترض.

- على علاقة التعليب التي يفيدها الترتيب التسلسلي الذي أتينا على بسطه، وحيث الأعلى يحتوي ضمناً على ما دونه، إن ضرورة الدقة والصوابية في التحليل اللغوي، وتماشياً مع آلية التخاطب، تفرض في مرحلة من مراحل دراسة النص أن يُميز بين الأصل والفرع، بين الركن المحتوي والركن المحتوي عليه، فينظر في الخصائص اللغوية والدلالية لكل منهما على حدة، للتمكن من معرفة الوظيفة التي يقوم بها الفرع بالنسبة إلى الكل. وهذا ما سيرغمنا على استعمال تسمية «مستوى تخاطبي» وما يشتق منها بمعنى حصري، إلى حد ما، حيث تطلق التسمية على الأصل دون الفروع، ولا سيما في ما يتعلق بالتحليل اللغوي.

ولكن هذا لا يعني أن الركن المحتوي عليه والمتضمن بالأول لن يؤخذ بالحسبان. فدراسة الأدنى بالنسبة إلى مستوى أعلى سيتم من خلال طرق الانتقال من مستوى إلى آخر ومن خلال التقنيات التي تنتج عنها ومن خلال توزيعها والروابط التي تجمع بينها.

ونظراً أيضاً إلى مركزية المستوى التخاطبي الأول وإلى كونه البؤرة الإبداعية التي تولد النص وتدير نظمته وجماليته على جميع الأصعدة، ستميز في بعض السياقات، وحيث تفرض الضرورة، بين بعدين أساسيين ينطوي عليهما هذا المستوى: بعد تواصلي محض، يحمل إلى متلقي النص معلومة ما، وبعد إبداعي جمالي منوط به خلق النص وكل ما يأتي به. البعد الأول يتوضع عملياً في الركن الرئيسي المعلن ما يأتي بعده. والثاني يغطي كل إبداعية النص، كما ذكرنا. سنحتفظ بتسمية «التواصلي المباشر» للدلالة على البعد الأول، وسنشير إلى الثاني بالنعته «بلاغي». فالخضور البلاغي للمستوى التخاطبي الأول مفترض في كل ماسيىسط في الفقرات اللاحقة، وإن لم نجد ضرورة للتنبه به في كثير من الأحيان.

## ٢-٢ عمليات الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر والتقنيات التي تتحقق بها

وإن كانت طبيعة العلاقة واحدة بين المستويات التخاطبية كما ذكرنا، إلا أن طرق الانتقال من وحدات مستوى إلى وحدات مستوى آخر متعددة، الأمر الذي يؤدي إلى تقنيات مختلفة وإلى فروقات دلالية في الوظيفة التي تقوم بها. كما أن هناك حالات لا تشهد انتقالاً بالمعنى الذي سنظهره. إنما تتقاطع فيها مستويات مختلفة أو وحدات تنتمي إلى المستوى ذاته. سنفرد لهذه الحالات باباً خاصاً (الفقرة ٢-٣) ونعالج هنا فقط تقنيات الانتقال.

وترد طرق الانتقال من مستوى إلى آخر، في مرحلة أولى، إلى ثلاث فئات: الأولى تقوم على عملية ربط بين مستوى وآخر؛ الثانية تتم بمعزل عن كل عملية ربط؛ والثالثة تقوم على حذف الربط. سندعوها على التوالي كما يلي:

١- عمليات الربط

٢- عمليات غياب الربط

٣- عمليات حذف الربط

وسنقدم في حينه ما يبرر التمييز بين ما قد يبدو من طبيعة واحدة وما أشير إليه بـ«غياب الربط» و«حذف الربط» (الفقرة ٢-٢-٣).

## ٢-٢-١ عمليات الربط بين مستوى تخاطبي وآخر

نقسم هذه العمليات بدورها إلى فئتين فرعيتين. يتم الربط في الأولى بواسطة جمل نحوية تامة، وفي الثانية، بواسطة جمل غير تامة، أو شبه نحوية. وهذا يفترض، كما سنظهر لاحقاً (الفقرة ٢-٢-١)، أن هذه العمليات الأخيرة توفق بين وحدات لغوية لسانية ووحدات سيميائية غير لسانية. لذا سنشير إلى الفئة الأولى بتسمية «الربط اللساني»، وإلى الثانية بتسمية «الربط شبه اللساني»، علماً أن النعت «لساني» يفرضه، كما نلاحظ، ضرورة التمييز بين اللغات البشرية

الطبيعية التي تفرد لها تسميات «السان»، «السن»، وتنعت وحداتها بالتالي بـ«السانية»، وبين منظومات سيميائية من طبيعة أخرى، ستعرف عليها في حبه (الفقرة ٢-٢-٢).

وننوه أيضاً بأن كلمة «ربط» لا تستعمل في هذا السياق بمعنى نحوي حصري، يفيد تعلق الجمل بعضها ببعض وبواسطة أداة نحوية؛ إنما بمعنى واسع يتعلق بنظم النص الذي نبحت فيه، ويفيد الإشارة، بشكل أو بآخر، إلى عملية الانتقال من وحدة إلى أخرى، وإن أدى ذلك أحياناً إلى ربط نحوي بالمعنى الحصري للتعبير.

#### ٢-٢-١-١ الربط اللساني

يتم الربط اللساني في الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر بثلاث طرق مختلفة، تؤدي بدورها إلى ثلاث تقنيات ينقل فيها كلام الشخص أو كلام الآخر. وهذه التقنيات معروفة جداً في لغة نقد النصوص السردية، ولا سيما الروائية منها، وتدرج تحت ما يسمى بـ«وجهة نظر» أو «المنظور الروائي»، وبصفتها أساليب تعبير (سندقق في سياق العرض في التسميات المستعملة في الإشارة إليها). ولكننا لن نتطرق هنا إلى هذه التقنيات بصفتها تقنيات جاهزة الصنع، بل سنتناولها من ناحية خصائصها اللغوية وآلية عملها، ومن منظور نظم النص التخاطبي الذي نبحت فيه؛ وبشكل أدق بصفتها تقنيات تنتج عن عمليات الربط اللساني بين مستوى وآخر، وتقابلاً مع الفئات الأخرى المقدمة في أول هذا القسم (الفقرة ٢-٢).

- الربط عن طريق الإسناد والقطع النحوي والتمايز الإجمالي

- الربط عن طريق النسبة والتضمن النحوي والتجانس الإجمالي

- الربط عن طريق الإيماء والاستئناف النحوي والتركيب الإجمالي الهجين.

وسندرسها من خلال نص سردي من النصوص المقدمة في الفصل الأول من هذا

العمل ويجمع بينها كلها. فاختارنا لذلك قصة الأجل لعبد السلام العجيلي (النص الخامس).

#### ١- الربط عن طريق الإسناد والقطع النحوي والتمايز الإجمالي: النقل التخاطبي المباشر

الإسناد هو إسناد الكلام إلى الآخر. أي أن يتوقف المتكلم الأول، هنا السارد، عن سرده، بعد التنبيه، بواسطة جملة نحوية تامة تحتوي على فعل قول، إلى أن شخصاً من الشخصيات نطق بأمر ما، ومن ثم ترك هذا الأخير يتكلم بنفسه ويقول ما يقوله، الأمر الذي يؤدي إلى قطع نحوي وإجمالي بارز بين السرد وبين كلام شخص السرد. وهذا ما يسمى بـ«النقل المباشر» أو «الحديث المباشر» أو «الأسلوب المباشر»؛ علماً أن التسميتين الأخيرتين هما ترجمة حرفية لما يدعى تبعاً في الفرنسية بـ«discours direct» و«style direct» وفي الانكليزية بـ«direct speech».

إنما نقضل تسميات مشتقة من «نقل»، مثل «النقل التخاطبي المباشر» أو «الكلام المنقول نقلاً مباشراً»، لأن هذه التسميات أكثر تعبيراً من التسميات المترجمة عن الفرنسية أو الانكليزية؛ إنها تفيد الترتيب التسلسلي في بناء النص التخاطبي وشيئاً من وظيفة وحداته. فالنقل يفترض ناقلاً (مستوى السرد) ومنقولاً (كلام الشخص). كما أن المستوى الناقل يحتوي ضمناً على الكلام المنقول. وهذه أمور تظمسها التسميات المقتبسة حرفياً عن الفرنسية والانكليزية.

وإذا نظرنا الآن إلى قصة الأجل، نلاحظ أن نقل كلام الشخص نقلاً مباشراً ليس قليلاً، وهو يتوضع بشكل خاص في القسم الأوسط من القصة (س ٤٨-١٠١). ولقد برز ما نقل نقلاً مباشراً، أي كان موقعه في النص، بعلامات تنصيص خاصة تفصله عن مستوى السرد الناقل. وهذه العلامات هي التالية:

- وضع نقطتين بعد فعل القول الذي يناط به، بشكل أساسي، التنبيه إلى

عملية الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر، وبالتالي الربط اللساني (وبالمعنى

الموه به أعلاه) بين المستوى الناقل والمستوى المنقول، كما في: «قال له:» (س ١)،  
«سألته:» (س ٥٠).

- الانتقال إلى سطر جديد مع البدء بكلام الشخص المنقول  
(س ٢، ٥١، ...).

- وضع عارضة (خط أفقي صغير، كالذي نستعمله هنا في تعداد علامات  
التنصيص) أمام الكلام المنقول (س ٢، ٥١، ...).

وهذا الفصل الطباعي الذي يتم بواسطة علامات التنصيص ليس سوى  
وسائل إضافية، تعزز القطع النحوي والإحالي بين مستوى السرد الناقل ومستوى  
كلام الشخص المنقول؛ ولكنه لا يقيمه أو ينوب عنه، كما تشهد على ذلك  
النصوص القديمة، ومنها المأخوذة هنا من كليلية ودمنة (النص الثامن) ومن ألف ليلة  
وليلة (النص التاسع)، علماً أن هناك لجوءاً جزئياً إلى علامات التنصيص في طبعة  
كليلية ودمنة المعتمدة هنا.

ويقوم القطع النحوي على استقلال الكلام المنقول عن السرد الناقل استقلالاً  
نحويًا، وكما يبدو على سبيل المثال في هذا المقطع الأول من القصة، حيث كلام  
الطبيب المنقول نقلاً مباشراً (س ٢-٣)، مستقل كلياً عن السرد الذي يسبقه ويقوم  
بنقله (س ١).

١ كتب الطبيب وصفة الدواء لمريضه، وقيل أن يعطيه إياها قال له:  
- ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو إلى الشكوى التي تشكوها.  
قلت لي إنك مريض منذ ذلك الحادث. أحب لو رويته لي بالتفصيل.  
و لم يكن من عادة الطبيب أن يتوسط في الحديث مع المرضى. فزحامهم في  
عياداته يضطره إلى أن يلقي عليهم أسئلته، قبل فحصه لهم أو في أثناء  
الفحص، وأن يتلقى أجوبتهم مقتضبة ومختصرة.

ولكن القطع النحوي هذا مغلف بقطع إحالي. فالإحالة في السرد الناقل  
تقاس إنطلاقاً من «أنا-الآن-هنا» السارد؛ أما في كلام الشخص، فانطلاقاً من

«أنا-الآن-هنا» الشخص المتكلم. وبذلك يكون الماضي الذي يحيل إليه السرد  
ماضياً بالنسبة إلى حاضر السارد وليس بالنسبة إلى حاضر الطبيب السارد عنه.  
كما أن الحاضر الذي يقيد كلام الطبيب هو حاضره وليس حاضر السارد.

وهذا القطع الإحالي يفسر التمايز في استعمال وحدات الشخص من  
مستوى إلى آخر، تمايزاً يتجلى بشكل خاص عندما يساق السرد بصيغة الغائب.  
فالسرد استعمل هنا ضمائر الغائب للإحالة إلى بطل القصة: الطبيب  
والمريض. بينما يلجأ الكلام المنقول إلى ضمائر المتكلم والمخاطب للإحالة إلى  
الشخصين ذاتهما، ولكن بصفتيهما يحتلان قطبي التخاطب: الطبيب المتكلم  
والمريض المخاطب.

والقطع الإحالي هذا يكمن أيضاً وراء إمكانية الاختلاف في غط الإحالة  
الكلامية الذي يساق عليه كل من السرد الناقل والكلام المنقول وفي خصائص كل  
منهما. فغالباً ما يكون كلام الشخص المنقول نقلاً مباشراً إشارياً-إنشائياً،  
حيث تكثر الجمل التعجبية والاستفهامية والأمر والطلب وما إليه. وهذا ما يلاحظ  
جيداً في الحوار الذي يأتي في القسم الأوسط من القصة (س ٤٨-١٠١) ويدور بين  
السائق ومرافقه مصطفى الصالح. ونعتقد أن إنشائية الكلام المنقول نقلاً مباشراً  
(وسيتاح لنا أن نرى أنها على أنواع) هي من أبرز الوظائف التي يقوم بها هذا النقل،  
لا بل إنها واحد من أهم العوامل التي تكمن وراءه وتحمل السارد على اللجوء إليه،  
الأمر الذي سيتضح جيداً مقارنة مع خصائص النقل غير المباشر.

٢- الربط عن طريق النسبة والتضمن النحوي والتجانس الإحالي: النقل  
التخاطبي غير المباشر

النسبة هي ذكر كلام ما ونسبته إلى آخر دون ترك هذا الأخير يتكلم بنفسه.  
فيلفت السارد انتباه القارئ أو المستمع، وبواسطة جملة نحوية تامة تحتوي على فعل  
قول، إلى أن شخصاً من الشخصيات أتى بكلام ما، ومن ثم ينقل السارد هذا  
الكلام، ولكن دون أن يدع الشخص، صاحب الكلام، يتكلم بنفسه ويقول ما

يقوله . وهذا يؤدي إلى إعادة صياغة الكلام المنقول وإدخاله في جملة مصدرية تتعلق مباشرة بالسرد الناقل . فيكون الكلام المنقول غير مستقل نحويًا عن السرد الناقل وغير مقطوع عنه إحيائيًا . وهذا ما ندعوه بـ «النقل التخاطبي غير المباشر» علمًا أن التسميات المتداولة هي «الحديث غير المباشر» أو «الأسلوب غير المباشر»، وهي ترجمة حرفية لما يدعى في الفرنسية بـ «discours indirect» و «style indirect»، وفي الانكليزية بـ «indirect speech» .

ويقوم عدم القطع الإحالي بين كل من المستوى الناقل والمستوى المنقول على تجانس في وحدات الشخص والزمان والمكان، ومن ثم على تجانس في نمط الإحالة الكلامية وفي الإنشاء والخبر . وفي هذا التجانس، ما هو فرعي يتبع عادة الأصل . أي إن وحدات الشخص والزمان والمكان في الكلام المنقول يطرا عليها تغيير عندما يصاغ هذا الكلام في جملة مصدرية وذلك لتوافق إحيائيًا مع مصدر الإحالة في الجملة الرئيسية، وهي الجملة السردية الناقلة والتي تتضمن الجملة المصدرية المتعلقة بها . وهذا ما يبدو بوضوح في هذا المثل البسيط من قصة الأجل :

ذاك ما قاله الرجل في بدء مواجهته للطبيب . وعندما طالبه

هذا بأن يفصل له الحادث تردد في أول الأمر، ثم ما لبث أن

انطلق في رواية حكايته بإسهاب . قال : (س ١٨ - ٢٠)

فالجملة السردية : «وعندما طالبه هذا بـ [ . . . ]» هي جملة ناقلة كلام أحد الشخص، الطبيب المعين : إنها تنوّه بفعل كلام وقع، وذلك باستعمالها الفعل الماضي «طالبه»، كما تذكر كلاً من المتكلم والمخاطب، فأشارت إلى الأول باسم الإشارة «هذا» الذي يحيل إلى الطبيب، ودلت على الثاني بواسطة الضمير المتصل «الهاء» في «طالبه» والذي يحيل إلى المريض . والإحالة في هذه الجملة السردية تقاس انطلاقاً من «أنا - الآن - هنا» السارد، شأنها في ذلك شأن السرد الذي يغطي بناء النص والذي يقع على المستوى التخاطبي الأول . وقد يكون إشارياً، وقد يكون لا إشارياً . ولكنه سرد خبري بشكل عام .

أما الكلام المنقول نقلاً غير مباشر فهو الجملة المصدرية :

أن يفصل له الحادث .

وهي تحويل للأمر الذي يستدعيه مدلول فعل الجملة السردية الناقلة : «طالب» . ولكن قيد لهذا الأمر أن يُعبّر عنه بالصيغة التي وضعت له، صيغة الأمر، لولجأ القاص إلى النقل المباشر، ولكننا حصلنا عندئذ على :

طالبه هذا :

- فصل لي الحادث .

بدلاً من :

طالبه هذا بأن يفصل له الحادث .

فالتحويل الذي طرأ على جملة الأمر :

- فصل لي الحادث .

لتصبح :

بأن يفصل له الحادث .

ولتجانس بالتالي مع السرد الناقل، يشمل على عدة أمور :

- نقل وحدات الشخص من صيغة المخاطب «فصل»، والمتكلم «لي»، إلى

صيغة الغائب : «يفصل له» .

- نقل صيغة الفعل من صيغة إنشائية، صيغة الأمر، إلى صيغة خبرية :

المضارع في «يفصل» المتعلق نحويًا، وبواسطة أداة المصدر «أن»، بالفعل الماضي «طالب» . فالمضارع هنا لا يدل على حاضر المتكلم، إنما على مستقبل يقع في ماضي السارد، مُعبّر عنه بـ «طالب» . من هنا التعريف النحوي للأداة «أن» : إنها أداة نصب ومصدر واستقبال . والمستقبل في : «أن يفصل» هو بديل صريح عن المستقبل المضمر في الأمر «فصل» . فالأمر يفترض شخصين : المتكلم المنشئ الأمر،



والمخاطب المأمور، وأيضاً زمنين: حاضر الأمر الذي يقوم به المتكلم ومستقبل العملية المفترضة أن ينجزها المخاطب المأمور.

وإننا نلاحظ أن التحويل في وحدات الشخصوس والزمن النحوي وصيغ الأفعال هو نتيجة لضرورة التجانس الإحالي بين الركن الناقل والركن المنقول، وحيث الإحالة تصدر عن بؤرة تخاطبية واحدة: «أنا - الآن - هنا» السارد، وتكون على غط واحد في الركنين. وهذا التجانس يستدعي آخر: التجانس في الإنشاء والخبر: فكلام الشخصوس الإنشائي يفقد إنشائيته عندما يُنقل نقلاً غير مباشر. وهذه واحدة من أهم الوظائف التي يقوم بها النقل غير المباشر، ومقابلة مع خصائص النقل المباشر المشار إليها أعلاه.

ولكن هذا التجانس المزدوج يشهد بعض الاستثناءات، وذلك في حالين أساسيين:

تلاحظ الحال الأولى عندما يكون الكلام المنقول مسوقاً على منحنى الإحالة المطلقة. فما هو مطلق يبقى مطلقاً ولا يتحول إلى مقيد إشاري أو لا إشاري، وكما نلاحظ في الانتقال من (١) إلى (١):

(١) ردّد: العمل ممنوع.

(١) ردّد أن العمل ممنوع.

الفارق بين (١) و(١) هو أن (١) يشهد القطع النحوي والإحالي بين الركن الناقل والركن المنقول؛ أمّا (١) فلا. ولكن هذا الفارق ليس بأهمية ما رأيناه في المثل المأخوذ من الأجل، ذلك أن الكلام المنقول: «العمل ممنوع» يبقى في الحالين كلاماً مطلقاً، ولا يطرأ عليه أي تغيير ليتجانس إحالياً مع الركن الناقل.

وتلاحظ الحال الثانية عندما لا تكون تقنية النقل غير المباشر موضوعية، كالحالات المستعرضة أعلاه، بل تغطي سرد حكاية أو قصة بأكملها، وحتى مجموعة الحكايات التي يضمها العمل السردى، كما هو ملاحظ في ألف ليلة وليلة

(النص التاسع) وفي حكايات كليله ودمنة الخرافية (النص الثامن). فإذا نظرنا إلى الطريقة التي تبدأ بها الحكاية المأخوذة من كليله ودمنة، نرى أنها تبدأ بفعل القول «زعموا»، ومن ثم تعلق به الحكاية حصراً وبواسطة أداة المصدر «أن»:

١ زَعَمُوا أَنْ أَبْنَ أَوَى كَانَ يَسْكُنُ فِي بَعْضِ الدِّحَالِ، وَكَانَ مُتَزَهِّدًا مُتَعَفِّفًا، مَعَ بَنَاتِ أَوَى وَذُنَابٍ وَتَعَالِبٍ. وَلَمْ يَكُنْ يَصْنَعُ مَا يَصْنَعْنَ، وَلَا يُغَيِّرُ كَمَا يُغَيِّرْنَ، وَلَا يُهَرِّقُ دَمًا، وَلَا يَأْكُلُ لَحْمًا. فَخَاصَمَتْهُ تِلْكَ السَّبَاعُ، وَقُلْنَ: لَا تَرْضَى سِيرَتَكَ وَلَا رَأْيَكَ الَّذِي أَنْتَ عَلَيْهِ مِنْ تَزَهُّدِكَ: [...]

فالحكاية لا تسرد مباشرة، إنما تقدم بصفتها منقولة عن رواية آخرين. ولقد تمّ ذلك بتقنية النقل غير المباشر. ولكن هذا النقل لا يؤدي إلى أي تحويل يذكر، وذلك نظراً إلى توفر بعض التجانس بين المستوى الناقل والمستوى المنقول من جهة، وإلى محافظة الحكاية المنقولة على شيء من الاستقلال الذاتي في نقل كلام شخصها، وإلى عدم سلوكها وجوباً النقل غير المباشر الذي يبطال دلالية الحكاية كلها.

ويعود توفر جانب من التجانس بين الركن الناقل والركن المنقول إلى الأمور التالية:

- الجملة الناقلة هي جملة سردية خبرية، والسرد في الحكاية المنقولة خبري أيضاً. فهو لا يفقد شيئاً من خصائصه إذا علق بفعل سردي مثل «زعموا».

- السرد في مثل هذه الحكايات الخرافية يكون عادة لا إشارياً، وذلك حرصاً على خلق التباعد بين السارد وبين العالم الخرافي المسرود عنه. والأمر كذلك أيضاً بالنسبة إلى الفعل الناقل: «زعموا» والمسند إلى فاعل مجهول. فعندما تعلق الحكاية المسوقة على منحنى الإحالة الإشارية بفعل ماضٍ لا إشاري، تتعزز هذه الإحالة اللاإشارية ويتضاعف بذلك التباعد بين مقدم الحكاية وبين العالم الذي تتكلم عليه.



ولكن إلى جانب هذا التجانس المتوفر أصلاً في كل من الركن الناقل والركن المنشول وقبل ربطهما نحويًا بواسطة أداة المصدر «أن»، نلاحظ أن الحكاية تساق وكأنها تنقل نقلًا مباشرًا: فما يمكن أن يطرأ عليه تحويل ما، يبقى بمنأى عن كل تغيير. وهذا ما ينطبق على كلام الشخص: فلقد نقل نقلًا مباشرًا (س ٤-٥).

من المؤكد أن مثل هذه الطريقة في بدء السرد وظيفة مهمة، تلتصق بنمط معين في السرد والقص، كما سيتاح لنا أن نرى ذلك بالتفصيل في قراءات الفصل الثالث (الفقرات: ١-٣، ٢-٣). إنما تبقى الدلالة ذاتها سواء نقلت الحكاية نقلًا مباشرًا، أو نقلًا غير مباشر، على أن يقتصر المستوى الناقل على جملة الربط اللساني والتي تتألف في معظم الأحيان من فعل قول مسند إلى راوٍ أو رواة مجهولين.

### ٣- الربط عن طريق الإيماء والاستئناف النحوي والتركيب الإحالي الهجين: النقل التخاطبي المتمثل أو الممثل.

تأخذ كلمة «إيماء» المستعملة في عنوان هذه الفقرة معناها من الكلمتين الموازيتين لها في عنوان كل من الفقرتين السابقتين وهما: «الإسناد» و«النسبة»، في ما أشرنا إليه بـ:

- الربط عن طريق الإسناد والقطع النحوي والتمايز الإحالي،

- الربط عن طريق النسبة والتضمن النحوي والتجانس الإحالي،

وموازاة لما تدعوه هنا بـ:

- الربط عن طريق الإيماء والاستئناف النحوي والتركيب الإحالي الهجين.

فكل من الكلمات الثلاث يأتي في موقع واحد في العناوين السابقة، ويفيد الإشارة إلى عملية قول قام بها شخص من شخوص الحدث، وإلى شيء من طريقة نقل هذا الكلام أو بسطه. فبينما الإسناد والنسبة يدلان صراحة على عملية الكلام باستعمال جملة نحوية، مستقلة ومقطوعة إحاليًا عن الكلام المنقول في الحال الأولى، وغير مستقلة ومرتبطة نحويًا بالكلام المنقول ومتجانسة معه إحاليًا في الثانية، وتحتوي في الحالين على فعل قول صريح مثل: «قال»، «صرخ»، «هتف»،

«نتم»، «سأل»... يتم الإيماء باستعمال جملة نحوية مستقلة بدورها عما هو منقول، ولكنها تحتوي غالبًا على فعل ذهني مثل: «تساءل»، «فكر»، «تصور»، «تذكر»، أو على عبارة بديلة ترمي إلى شيء يدور في داخلية الشخص. وعلى استقلاله النحوي عن السرد الناقل، إن ما هو منقول ليس مقطوعًا قطعًا إحاليًا كليًا عنه، كما هي الحال في النقل المباشر، كما أنه ليس متجانسًا كل التجانس معه، كما هو الأمر في النقل غير المباشر. كل شيء يتم وكأن هناك نوعًا من الاستئناف بين جملة السرد الناقلة وبين المنقول الذي يدور في ذهن الشخص، ودون أن تستعمل في ذلك وجوبًا أحرف الاستئناف. ذلك أن الاستئناف الذي نحن في صددده قائم على تكامل بين الركنين، الناقل والمنقول، يستغنى فيه عن أحرف الاستئناف، إذا كان التباين جليًا في خصائص كل منهما اللغوية وفي وظائفها. وغالبًا ما يكمن هذا التباين في التركيب الإحالي الهجين، الذي يشهده الركن المنقول في النصوص السردية، كما سنرى في المقطع الأخير من قصة الأجل:

وعندما بقي الطبيب لوحده في غرفة المعاينة ابتسم لنفسه وهو يدير فيها الحديث الذي قدر أنه أثر به في الرجل. أكانت أقواله له مجرد كلمات للتهذبة وانتزاع ما غرس في نفسه من شعور بالذنب، أم أنها الحقيقة التي جهلها الرجل، فكشفها هو له؟ كان صدر مصطفى الصالح، كما ردد ملحمًا على صاحبه، يضيق بشيء دعاه إلى أن يخرج من تلك السيارة ليلاقي حشفه المتربص به على قيد خطوة منها. إنه، أي الطبيب، لم يوهم الرجل حين قال إن ذلك الشيء هو روح مصطفى الصالح المسجونة في جسده. أما هذا الرجل، المريض نفسه فهو مجرد أداة سبقت بها تلك الروح إلى فراق مسكنها المادي. أداة حاولت، عن عبث، أن تقف دون أجل الله المكتوب، ثم ما لبثت أن استكانت واستسلمت. وما كان يمكنها غير الاستكانة والاستسلام ما دام أجل الله، كما قال جل وعلا، لا يؤخر لو كنتم تعلمون. (س ١٨٧-١٩٧)

فالجملة الأولى من هذا المقطع:

وعندما بقي الطبيب لوحده في غرفة المعاينة ابتسم لنفسه وهو يدير فيها الحديث الذي قدر أنه أثر به في الرجل،

نسمي إلى مستوى السرد الذي يقوم به سارد القصة. وهي تميل إلى بطل القصة، الطبيب، مستعملة بذلك صيغ الغائب. وقد تكون هذه الجملة إشارية، وقد تكون لا إشارية، شأنها في ذلك شأن السرد الذي تنتمي إليه والذي لم ندقق في طبيعته هنا (ستفعل ذلك في موقع آخر (الفقرة: ٣-٢)). ولكنها في كل الأحوال جملة خبرية. وهي تنوّه بعملية كلام ذهنية دارت في رأس البطل، وذلك باستعمالها الجملة الفعلية «انسم لنفسه» وقد علقنا بها الجملة الحالية: «وهو يدبر فيها الحديث الذي [...]». وبعد هذا التنويه، يتابع السارد:

أكانت أقواله له مجرد كلمات للتهدة وانتزاع ما غرس في نفسه من شعور بالذنب، أم أنها الحقيقة التي جهلها الرجل، فكشفها هو له؟ كان صدر مصطفى الصالح، كما ردد ملجأ على صاحبه، يضيق بشيء دعاه إلى أن يخرج من تلك السيارة ليلاقي حتفه المتربص به على قيد خطوة منها. إنه، أي الطبيب، لم يوهم الرجل حين قال إن ذلك الشيء هو روح مصطفى الصالح المسجونة في جسده.

وبالشكل الذي يتابع به، يلج مباشرة إلى ذهن بطله ليكشف عن الأفكار التي تدور في رأسه، وذلك عن طريق ما أشرنا إليه به «الاستئناف» و«التركيب الإحالي الهجين».

يقوم الاستئناف على أمرين: الأول نحوي صرف، والثاني يتعلق بعملية الإحالة. نحويًا، لا يلجأ السرد إلى الربط النحوي مع المنقول، وبواسطة أداة مصدر، كما هي الحال في النقل غير المباشر. وإحاليًا، لا يلجأ إلى قطع إحالي كلي، كما هو الأمر في النقل المباشر. فلا يجري تغييرات في وحدات الشخصوص ويلزم استعمال صيغ الغائب، كما أنه يبقى بشكل ملحوظ على الزمن النحوي المشاهد في السرد، ويستعمل صيغ الماضي: «أكانت»، «كشفتها»، «دعاه»... وهذا ما يخلق شيئًا من التجانس الإحالي مع ما سبق. فهنا وهناك، لدينا، بشكل عام، الإحالة ذاتها. وهذه المعطيات النحوية-الإحالية تخلق ما يشبه الاستئناف بين جملة السرد التي بدئ بها المقطع والتي نومي إلى القارئ بعملية ذهنية تدور في

رأس البطل، وبين ما أتى بعد هذه الجملة وراح يكشف عن الأفكار والصور التي مرت في ذهنه.

غير أن التجانس الإحالي بين طرفي العملية التي نحن في صدددها، والتي نتابع الإشارة إليها باسم «نقل» إلى أن يحين الوقت لتسميتها باسمها، هذا التجانس ليس كليًا. فهو يتوضع بشكل عام على مستوى الكلام القطعي، أما ما فوق القطعي فيشهد اختلافًا بارزاً بادئ الأمر. فلدينا الخبر في الطرف الأول من عملية النقل، الطرف الناقل، والإنشاء في الجملتين الأوليين من المنقول والمعبّر عنه بصيغ الاستفهام. وكل ما هو إنشائي يحيل وجوباً إلى المتكلم. من هنا التراصف الإحالي الذي تشهده الجملتان الاستفهاميتان في الطرف المنقول: فهما تحيلان إلى الطبيب على المستوى القطعي، ولكنهما تشيران إلى السارد على المستوى ما فوق القطعي. وقد تشهدان الإحالة الإشارية أو اللا إشارية على المستوى القطعي، ولكن المستوى التنفيضي أو ما فوق القطعي هو إشاري وجوباً. وهذا التراصف هو جانب مما أشرنا إليه به «التركيب الإحالي الهجين».

هناك آخر يطال المستوى القطعي. صحيح، كما قلنا، أن المنقول مسوق بصيغ الماضي، تجانساً مع السرد الناقل، إنما نلاحظ أنه يتزلق شيئاً فشيئاً إلى استعمال التراكيب التي تدلّ على الحاضر، بدلاً عما يفيد الماضي، في بعض الجمل الاسمية. فلدينا مثلاً:

- لم يوهم الرجل حين قال إن ذلك الشيء هو روح مصطفى الصالح [...] .

- أما هذا الرجل، المريض نفسه، فهو مجرد أداة [...] .

وذلك بدلاً من:

- لم يوهم الرجل حين قال إن ذلك الشيء كان روح مصطفى الصالح [...] .

- أما هذا الرجل، المريض نفسه، فكان مجرد أداة [...] .

وهذا المزج بين الماضي والحاضر أتى نتيجة العمليات الذهنية المنقولة، ولاسيما الاسترسال في البرهنة والتعليل، والانتقال بذلك من النفي: «لم يوهم»

إلى التأكيد: «أما هذا الرجل [...] فهو [...]»، استرسال تلا الاستفهام الذي يدئ به وشكل الإجابة عليه. وهذا التكامل بين ركني المقول: الاستفهام الإنشائي والإجابة، الحيرية نحويًا، والتي تمنع في التحقق والبرهنة والتبرير، والتي انزلت بذلك إلى استعمال صيغ الحاضر، هذا التكامل يضيف صبغة إنشائية على الكل المقول ويجعل ما هو ليس بذلك يبرز كجسم غريب. وهذا ما ينطبق على الجملة الاعتراضية «أي الطبيب» (س ١٩٢)، وقد أضمر فعلها بمعنى «أعني الطبيب». ومع أنها تدل على الحاضر وتكون بذلك إشارية وجوبًا ومائلة بالتالي لما هو موضوع في صيغ الحاضر في الكل الذي تدخل فيه، فلنأخذ نحن أنها غير متجانسة مع هذا الكل وأنها تشكل تدخلًا من قبل السارد، ولا تنتمي إلى الكلام المقول ولا تأخذ بذلك صفة إنشائية. بالطبع لما كان القاص قد لجأ إلى هذا التدخل لولا خوفه من الالتباس الذي قد ينتج عن كونه مرغماً على أن يستعمل صيغة واحدة، صيغة الغائب للمفرد المذكور، للدلالة على ثلاثة أشخاص تذكر في السياق: الطبيب المنقولة أفكاره، ومريضه المعائن، ومسبب المرض مصطفى الصالح. إنما الأثر الذي يخلقه تدخل القاص هنا وشعورنا بأن الجملة الاعتراضية جسم غريب يؤكدان تكامل هذا الكل، تكاملاً قائماً بالدرجة الأولى على الجمع بين صيغ الغائب والإنشاء.

إنما نتساءل: من الذي ينشئ هنا الاستفهام وما يستدعيه ويُتمّه؟ أهو البطل المفكر والمنقولة أفكاره، أم السارد الناقل؟

من وجهة الفحوى، ليس هناك من شك من أن الصيغ الإنشائية من استفهام وتعجب واستنكار واستهجان... تدل على أشكال العمليات الذهنية التي تدور في رأس إنسان ما. وبما أن المنقولة أفكاره هنا هو البطل المشار إليه بضمير الغائب على مستوى الجملة القطعي، فمن الطبيعي أن يربط القارئ، بشكل أو بآخر، هذه العمليات الإنشائية بالبطل الغائب المسترسل في تفكيره.

ولكن من الوجهة اللغوية، النحوية-الإحالية، فقط المتكلم ينشئ ما ينشئه وهو يتكلم. فالصيغ الإنشائية لا تحيل مطلقاً إلى غائب.

فكل شيء يتم وكأن السارد ينوب عن البطل الغائب في إنشاء الاستفهام والتعجب وما إليه. إنه يتمثل أو بشخص أو يحاكي العمليات الإنشائية المرافقة للتفكير والتي تقولب الأفكار فيها أو تنصهر في قولها، فتخرج استفهاماً أو تعجباً أو استنكاراً أو تأكيداً. من هنا اسم الفاعل «المتمثل» و«الممثل» اللذان أحقا باسم «نقل» في عنوان هذه الفقرة للدلالة على العملية التخاطبية التي نحن في صدها. فالسارد هنا لا ينقل فقط، كما كانت الحال في كل من التقنيتين السابقتين، إنما ينقل ويتمثل أو يمثل جزئياً ما ينقله. فيكون ما هو منقول منقولاً وتمثلاً في آن واحد، أو منقولاً ومثلاً.

نشير إلى أننا اقتبسنا اسم المفعول «تمثّل»، ومن ثم اشتقاقاً، اسم الفاعل «تمثّل»، من ترجمة حسن البنا للتسمية الانكليزية التي تطلق على هذه التقنية وهي «represented speech and thought»، وقد ترجمها به «الكلام والفكر المتمثل» (حسن البنا، ١٩٨٤، ص ١٣١-١٥١)، علماً أن هناك تسميات انكليزية أخرى سبقت التسمية التي ذكرناها، كما يقول حسن البنا الذي يضع هذه التسميات في إطارها التاريخي، منها مثلاً: «narrated monologue» (المونولوج المروي) و«narrated consciousness» (الوعي المروي)، وأن التسمية «represented speech and thought» قد تكون مستوحاة بدورها من التسمية الألمانية «erlebte rede» (الحديث المجرب) (حسن البنا، ١٩٨٤، ص ١٣٨). وتعدد التسميات هذا معبر هنا ويفيد حقاً الصعوبة في إيجاد تسمية دقيقة لهذه التقنية التي ليس من السهل وصفها وصفاً علمياً دقيقاً. كما أننا لا نعتقد أن ما أتت به الدراسات الغربية بشأن هذه التقنية يحيط بكل ما قدم هنا. على كل تبقى هذه التسميات، ولا سيما ما نقل إلى العربية به «الكلام والفكر المتمثل» أفضل بكثير من التسميات الفرنسية وهي: «discours indirect libre» و«style indirect libre»، وقد ترجمت إلى العربية به «الحديث الحر غير المباشر» و«الأسلوب الحر غير المباشر»، وهي رائجة الاستعمال إلى حد ما.

ومع هذا، لا نعتقد أن التسميات التي تلجأ إلى مشتقات «تمثل» مثل: «الكلام والفكر المتمثل»، «الكلام المنقول المتمثل»، النقل التخاطبي المتمثل»... تنطبق دلاليًا على كل الحالات التي تندرج تحت هذا الشكل من أشكال نقل كلام الشخص وما يدور في رأسها. فالتمثل ينم عن شيء من المعاناة الجدية الرصينة، وبالتالي عن تعاطف ما مع صاحب الكلام أو الفكر المتمثل، كما هو حال المثل الذي رأيناه في قصة الأجل. فإذا عدنا إليه نلاحظ أن القاص لجأ إلى تمثيل ما يدور في ذهن بطله الطبيب في نهاية القصة، لينفذ بنا إلى حضور الطبيب الذهني المكثف في تشخيص حال مريضة غير مألوفة، حضور حمل الطبيب المعاین على أن يسترجع تشخيصه بعد انطلاق المريض وعلى أن يستعرض جزئياته وخفاياه، ليثبت بالتالي يقينه في صوابيته ويثبت معه يقين القارئ بنفاذ بصيرة الطبيب وبمهارته وبحكمته.

من المؤكد أن التعاطف الذي يولده هنا النقل المتمثل والتركيز الذهني الكثيف الذي يتحسسه القارئ لا يتبعان من هذه التقنية بصفتهما قائمة بذاتها وبمعزل عما يربطها بغيرها من تقنيات النص ومعطياته، وبالدرجة الأولى السياق الذي وردت فيه. فجاءت القصة الجدتي الرصين، وعدم لجوء الكاتب إلى الدعابة والفكاهة في أي موقع من القصة، علاوة على توضع التمثيل في نهاية القصة، الموقع الذي تبلغ فيه ذروتها، وإنهاء هذه التقنية باقتباس كلام ديني، كل هذه المعطيات جعلت التمثيل تمثلاً بالمعنى الحقيقي، وينم بالتالي عن تعاطف القاص مع بطله والولوج بهذا التعاطف إلى معاشة ما يعاينه. وهذا أمر لا يحدث دائماً.

فكثيراً من الأحيان، نحس أن السارد يمثل ولا يتمثل. يمثل بالمعنى السلبي الذي يفيد التقليد، الساخر بطبيعته. وهذا الإحساس يعود أيضاً إلى السياق وإلى كل ما يربط هذا الشكل من النقل بغيره من معطيات النص، حيث السارد يتعامل بشكل عام مع بطله المنقولة أفكاره بشيء من المبالغة التهكمية.

فإطلاق تسميات مثل «الكلام والفكر المتمثل»، «الفكر المنقول والمتمثل»، «النقل التخاطبي المتمثل» على مثل هذه الحالات الساخرة يتعارض والوظيفة

الدلالية التي تقوم بها هذه التقنية التخاطبية. فمن المستحسن، والحال هذه، أن تأخذ التسميات بالحسبان كلاً من الوظيفتين الدلالتين لهذه التقنية، وهما، كما نوهنا، على طرفي نقيض: إما التضامن والتعاطف والتعاضد مع البطل من جهة، وإما التهكم والسخرية والفضح من جهة ثانية. فقد تفي بالغرض هنا إضافة النعت «ساخر»، أو ما يعادله، على التسميات السابقة، فيصبح لدينا مثلاً: «الكلام المنقول والمتمثل تمثلاً ساخراً» أو «النقل التخاطبي المتمثل الساخر»، وذلك عندما لا يفيد التمثيل التعاطف مع البطل. كما أنه من الممكن أيضاً استبدال مشتقات «التمثل» بمشتقات «التمثيل» للغرض ذاته، كقولنا مثلاً «الكلام المنقول والممثل» أو «النقل التخاطبي الممثل». المهم في كل ذلك هو الإحاطة بالوظيفة الدلالية التي تقوم بها التقنية التي أنبأنا على بسطها.

نشير أيضاً إلى أننا اقتبسنا عن بختين، أو بالأحرى عن ترجمة يوسف حلاق لبختين (يوسف حلاق، ١٩٨٨)، مفهوم التركيب الهجين في مادعونه «التركيب الإحالي الهجين». فمفهوم التهجين (وقد نقل إلى الفرنسية بـ «hybridisation» وإلى الانكليزية بـ «hybridization») جوهر في حوارية بختين («dialogie» في الفرنسية، و«dialogism» في الانكليزية) ولا سيما في حوارية اللغة الروائية. والحالات التي يدرجها بختين تحت تسمية «التركيب الهجين» متعددة وتمم معظمها عن أسلوب المؤلف الساخر من شخصه. وقد يتاح لنا أن نرى عن قرب بعضاً منها. إنما كثير من التراكيب الهجينة التي يتوقف عندها بختين ويعدها نموذجية تنتمي إلى التقنية التخاطبية التي نحن في صددنا، وحيث الهجانة تنبع بالدرجة الأولى من مقومات إحالية غير متجانسة، كما أظهرنا؛ الأمر الذي حرصنا على أن نبرزه أيضاً تسمية، فاستعملنا في ذلك تعبير «التركيب الإحالي الهجين» وليس فقط «التركيب الهجين». وها إننا نورد هنا واحداً من الأمثلة النموذجية التي قدمها بختين من رواية ديكنز الانكليزية: الفتاة الصغيرة دوريت، ونورد معه تحليله لهذا النموذج والتعريف الذي يقدمه في المناسبة للتركيب الهجين. والمنقول هنا عن بختين مأخوذ من ترجمة يوسف حلاق العربية للدراسين، الثانية والرابعة، من

دراسات ستة تدور حول نظرية الرواية وجمالياتها، وقد جمعت في الروسية تحت عنوان يوازيه في العربية «مسائل في الأدب وفي الجمالية» (بختين ١٩٧٥). وقد برزت ترجمة يوسف حلاق تحت عنوان «الكلمة في الرواية» (يوسف حلاق، ١٩٨٨)، علماً أن ترجمة أخرى صدرت عام ١٩٨٧ في كل من القاهرة والرباط، وقام بها محمد برادة، نقلاً عن الفرنسية وليس عن الروسية، كما هي حال ترجمة حلاق. وترجمة برادة تحمل عنوان «الخطاب الروائي» وهي تحتوي فقط على الدراسة الثانية من بختين، ألحق بها دراسة عن رواية تولستوي، «البعث»، وقد نقلها المترجم عن كتاب تودوروف الذي يدور حول حوارية بختين (تودوروف ١٩٨١). وفي قراءتنا للمنقول هنا عن بختين (النص الرابع والعشرين)، سننوه ببعض الفروقات بين هذه الترجمات وبقدر ما يساعدنا ذلك على فهم بختين.

#### النص الرابع والعشرون

«أما الغداء فكان قميماً بإثارة الشهية فعلاً. أطباق لذیذة أعدت بشكل رائع وقدمت بشكل رائع؛ وفواكه فاخرة وخمور نادرة؛ وأدوات طعام هي آيات فنية صنعت من الذهب والفضة والبلّور والخزف؛ متع لا تحصى للذوق وللشم وللنظر. أوه، يا له من إنسان مدهش من إنسان عبقرى، وباختصار يا له من إنسان غني!» (الكتاب الثاني، الفصل الثاني عشر).

المطلع هو أسلوبه عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب الملحمي الرفيع. يليها تبجيل مبهور لميردل. كلامٌ غريب خفيّ هو كلام جوقه المعجبين به (وهو الكلام المُبرَّر). ونقطة النهاية تتمثل في فضح مرآة هذه الجوقه بالكشف عن السبب الحقيقي لهذا التبجيل: فكلمات «مدهش»، «عظيم»، «مؤهب»، «عبقري» يمكن أن تستبدل بكلمة واحدة هي «غني». إن الفضح الذي يقوم به المؤلف مباشرة في نطاق الجملة البسيطة نفسها يندمج بكلام الآخر الذي يجري فضحه. إن النبرة الحماسية للتبجيل تتراكم مع نبرة أخرى، نبرة استياء ساخرة تهيمن في كلمات الفضح الأخيرة من الجملة.

أماننا هنا تركيب هجين غموضي ثنائي النبرة وثنائي الأسلوب.

إننا نسمي تركيباً هجيناً ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد، إنما يختلط فيه، في الواقع، قولان، طريقتان في الكلام. أسلوبان... «لغتان»، أفقان من المعاني والقيم. ونعود فنكرر أن لا حدّاً شكلياً -تأليفياً أو نحوياً- بين هذين القولين، الأسلوبين، اللغتين، الأفقين، الانقسام بين الأصوات واللغات يجري في نطاق الكل النحوي الواحد وغالباً ما يكون في نطاق الجملة البسيطة، بل كثيراً ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين، وبالتالي نكتسب هذه الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين.

(بختين ١٩٧٥-أ، حلاق ١٩٨٨، ص ٦٨-٧٠)

كما نلاحظ، ركز بختين على توضع التركيب الهجين في القسم الأخير المأخوذ من ديكتز، القسم الذي يبدأ بأداة التعجب «أوّه». ومع أننا نعتقد أنه يطال أيضاً الوصف الذي يسبقه والذي يلي الجملة الأولى من نص ديكتز، ستقتصر قراءتنا على ما يشير إليه بختين حصراً. وفي هذا التركيب الهجين، ميّز بختين بين ما يعود ضمناً إلى الممثلّة أقوالهم، جوقه المعجبين، وبين ما يعود صراحة إلى السارد الممثل. الركن الأول يتألف من الجملتين التعجيبيتين الأوليين، وقد برزه بختين طباعياً، كما يذكر في تحليله (هنا، ونقلاً عن يوسف حلاق، ما هو مطبوع بالحرف العريض):

أوّه، يا له من إنسان مدهش، من إنسان عبقرى!

ويتألف الركن الثاني من الجملة التعجيبية الأخيرة:

وباختصار يا له من إنسان غني!

وهذا التمييز يطال المستوى القطعي للتركيب، ذلك أن بختين نوه أيضاً بتمييز يطال المستوى ما فوق القطعي، مستوى التنعيم، الذي يشير إليه بكلمة «نبرة»: إن النبرة الحماسية للتبجيل تتراكم مع نبرة أخرى، نبرة استياء ساخرة تهيمن في كلمات الفضح الأخيرة من الجملة.



وتغلي ثنائية النبرة هنا يعود جزئياً إلى وظيفة التركيب الهجين الساخر . فالفضح التهكمي الصارخ في الجملة التعجبية الأخيرة يخلق مسافة بين نبرة السارد الماسخة وبين نبرة المعجيين الممسوخة ، الأمر الذي ما كان ليحدث بالقوة ذاتها لو كان السارد متعاطفاً مع المعجيين ولو لجأ إلى التمثل بدلاً من التمثيل . بمعنى آخر ، إن النبرة المتحققة في صيغة الإنشاء التعجبية هي نبرة السارد المتهكم . أما نبرة المعجيين الحماسية فهي نبرة يستحضرها القارئ ذهنياً فور تلمسه نبرة السارد الساخرة ، أو بشكل متزامن مع هذه الأخيرة ، وذلك بفضل آلية التمثل المبسوطة أعلاه من جهة ، وبفضل المسافة التي خلقها السياق ولاسيما الجملة التعجبية الأخيرة من جهة ثانية :

وباختصار يا له من إنسان غني !

فهذه الجملة تنتمي بمستويها إلى السارد . وهي تشكل تدخلاً تهكمياً صريحاً من قبله . ولقد أصاب بختين عندما عزلها طباعياً عن الجملتين السابقتين ، الأمر الذي حافظت عليه ترجمة يوسف حلاق المعتمدة هنا ، وخلافاً لما نجده في ترجمة محمد برادة (النص الخامس والعشرين) وأيضاً في الترجمة الفرنسية التي نقل عنها برادة (داريا أوليفيه Daria OLIVIER ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٥) .

#### النص الخامس والعشرون

«... كانت وجبة من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى لو لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذّة ، محضرة ومقدمة ببذخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر نُدرة ، والأنبذة الأكثر لذاعة ، وروائع الصياغة والفضيآت والحزف الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وضعت لمداعبة الذوق والشم والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . أوه ! يا له من رجل رائع ذلك السيد ميردل ، يا له من رجل عظيم ، يا له من سيد مقعم بهيات الحظ الأكثر نفاسة وإثارة للحسد .. وفي كلمة ، يا له من رجل غني . » (٢ ، ص ١٢) .

(برادة ١٩٨٧ ، ص ٦٥ - ٦٦)

فلا ترجمة برادة العربية ولا ترجمة أوليفيه الفرنسية احترمت تحليل بختين ، فطُبعت الجمل التعجبية الثلاث بحرف واحد ، الحرف العربي في ترجمة برادة ، والحرف المائل في الترجمة الفرنسية . وهذا أمر لا يتوافق والأمانة العلمية فقط ، إنما يوقع القارئ أيضاً في خطأ وفي سوء فهم بختين .

غير أن عدم التدقيق العلمي الذي وقع فيه المترجمان ، أو عدم الانتباه إلى التمييز الذي حرص بختين على أن يبرزه طباعياً ، أمر له دلالة أيضاً : ما مزجه المترجمان يجمعه في الواقع عنصر مشترك : النبرة التهكمية الإنشائية التي تشمل الجمل الثلاث معاً ، نبرة ينشئها المتكلم الساخر وهو السارد . فعنصر التركيب الهجين ، والحال هذه ، هما بشكل أساسي الصيغة الإنشائية التي يحققها السارد على مستوى التنعيم ، وما هو متوضع على المستوى القطعي في الجملتين الأولين والذي يعود إلى جوقه المعجيين . كما أن هناك هجانة ما في الجملة الأخيرة ولكنها قائمة على عملية مختلفة عن الهجانة السابقة ، وهي أقرب إلى الأسلبة التي مستكمل عليها بالتفصيل في مكان آخر (الفقرة ٢-٣-٢) .

صحيح أن بختين لا يقول حرفياً ما نقوله ، إنما يشير إليه بطريقته الخاصة ، التي تختزل التمييز بين الإنشائي الحاضر وجوياً وبين الغائب المستحضر ذهنياً ، ليشدد مباشرة على وحدة الشكل النحوي وعلى وظائفه الدلالية . وهذا ما يبدو صريحاً في تعريفه بالتركيب الهجين الوارد أعلاه والذي نعود ونذكر به من جديد :

إننا نسمي تركيباً هجيناً ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد ، إنما يختلط فيه ، في الواقع ، قولان ، طريقتان في الكلام ، أسلوبان ، «لغتان» أفقان من المعاني والقيم . ونعود فنكرر أن لا حد شكلياً -تأليفياً أو نحوياً- بين هذين القولين ، الأسلوبين ، اللغتين ، الأفقين ؛ الانقسام بين الأصوات واللغات يجري في نطاق الكل النحوي الواحد وغالباً ما يكون في نطاق الجملة البسيطة ، بل كثيراً ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين ، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين ، وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين .

(بختين ، حلاق ١٩٨٨ ، ص ٦٩ - ٧٠)

بالطبع، إن مفهوم بختين للتركيب الهجين هو أغنى بكثير من قراءتنا هذه. فبختين يشدد على البعد الفكري، على ثنائية الرؤى والأفق وعلى تعددها، وبالتالي على ما يدعوه «حواريتها»، ذلك التفاعل الفكري-اللغوي الذي تمتد خيوطه بين لغة الروائي المصورة (بكسر الواو) وبين لغة شخوصه المصورة (بفتح الواو). وصحيح أننا ركزنا من جهتنا على الخصائص اللغوية لمثل هذا التركيب الهجين؛ إلا أن هذا التركيز لا يتنافى ومنظور بختين، كما أنه لم يهمل جانب المعاني. فوظيفتنا التعاطف والتهكم، اللتان أشرنا إليهما في دراستنا لهذه التقنية التي تنتج عن واحد من أشكال الربط اللساني بين مستوى تخاطبي وآخر، هما شيء من حوارية بختين، وإن كنا لسنا معنيين هنا مباشرة بالتعريف بكل أبعاد هذه الحوارية. وسيتاح لنا أن نلتقي من جديد مع هذه الحوارية، وعبر تراكيب هجينة من طبيعة أخرى. على كل، ما نقدمه هنا مترابط بعضه ببعض. وإننا نحرص دائماً على التشديد على هذا الترابط وعلى إظهاره من خلال الأخذ بكل معطيات النص، ولا سيما بتكامل التقنيات التي تشكل منظومة واحدة. وها إننا نلقي الآن نظرة تقابلية جامعة على وظائف التقنيات التخاطبية الثلاث التي أتينا على تقديمها.

#### ٤- وظائف التقنيات التخاطبية التي تنتج عن أشكال الربط اللساني

كما أظهرنا، إن التقنيات التي تنتج عن أشكال الربط اللساني بين مستوى تخاطبي وآخر هي عبارة عن تقنيات ينقل بها كلام الآخر، الذي ينتمي إلى مستوى أدنى، نقلاً صريحاً إلى حد ما، بنوعه المستوى الناقل والأعلى مرتبة من المقول. وتقنيات النقل هذه هي تقنيات سردية بالدرجة الأولى، أي إنها ملاحظة بشكل أساسي في النصوص السردية. إنما قد نجد ما يوازيها أيضاً في الشروحات والدراسات العلمية، وإن اختلف وقعها في مثل هذه النصوص عما هو الأمر في النصوص السردية. لذا سنستعرض وظائف هذه التقنيات في كل ميدان على حدة.

#### أ- وظائف تقنيات النقل التخاطبي في النصوص السردية

إن كلاً من التقنيات الثلاث التي فصلت - من قبل - يقوم بوظيفتين أساسيتين. الأولى تتعلق بمسائل أسلوبية محضة: بنية الجملة، شكلها، نوعها، حجمها، انسيابها... والثانية تنم عن شيء من موقف السارد من شخوص سرده.

- فالنقل التخاطبي المباشر يعطي الجملة حفةً وحيويةً: كل من السرد الناقل والكلام المنقول مفصول نحويًا عن الآخر. وتبرز الحيوية بشكل خاص في الكلام المنقول، إذ إنه غالباً ما يكون إنشائيًا، كما نوهنا، ولا سيما إذا كان حواراً. وهذا الفصل يوحى، وقتاً ما، بشيء من الحيادية في موقف السارد من شخوصه، ويتمّ بالفعل ذاته، عن شيء من الواقعية. فالسارد يحرص هنا على أن ينقل كلام شخوصه بحرفيته، بخصائصه اللهجوية، ولا سيما بطابعه الإنشائي الذي يلعب دوراً كبيراً في الكشف عن العلاقات بين شخوص الحدث وبالتالي عن ثمة وتطوره.

وقد يوظف النقل التخاطبي المباشر لأهداف أبعد مما ذكر، مثل التركيز على أفق البطل الرويوية وإبراز ملامحها الذاتية واللهجوية، ومن ثم الانطلاق منها، إما لتقويضها وإما لتبنيها عبر تقنيات تخاطبية من طبيعة أخرى، سنشير إليها في حينه، وتكون فيها حيادية السارد في نقل كلام شخوصه نقلاً مباشراً استراتيجياً مؤقتة للتمكن من إبلاغ ما يريد إبلاغه. كما قد يوظف النقل المباشر أيضاً للحصول على السرد داخل السرد الذي يستغل بدوره لأغراض متعددة، سيتاح لنا أن نرى منها نماذج معبرة في القراءات التي ستقدم في الفصل الثالث من هذا الكتاب، بما فيها واحدة تخص قصة الأجل.

- الوظائف التي يقوم بها النقل غير المباشر تأخذ أهميتها من تقابلها المباشر مع وظائف التقنية السابقة. فقد تكون الجملة أقل حفةً وحيوية من الحال السابقة لضرورة تعليق الكلام المنقول بالكلام الناقل عن طريق جملة مصدرية. فهذا أمر يتدبره الكاتب ويستطيع، بشكل أو بآخر، أن لا يجعل الجملة ثقيلة الوطء. إنما



الخصائص الأكثر أهمية في هذه التقنية هي إلغاء إنشائية الكلام المنقول، كما أظهرنا ذلك سابقاً (الفقرة: ٢-٢-١-١، ٢)، واقتضابه وعدم المحافظة على سماته الملهجوية. فما يهم السارد هنا هو نقل فحوى كلام شخصه بأكثر قدر ممكن من الاقتضاب والتكثيف. واختياره هذا يستمد دلالاته من موقعه في النص وبالترابط مع موقع التقنية السابقة من جهة، ومع سائر تقنيات النص من جهة ثانية. ويكون السارد في النقل التخاطبي غير المباشر أكثر حرية في التعامل مع عوالم شخصه: فقد يفصل أمراً وقد يختزل آخر؛ وقد يشدد على هذه الخاصة وقد يخفي تلك.

وعلى هذه الفوارق بين وظائف النقل المباشر والنقل غير المباشر، فإنهما يلتقيان بشكل عام في موقعين: عندما يكون المنقول مسوقاً على منحنى الإحالة المطلقة، وعندما يغطي قصة بكاملها أو مجموعة حكايات كما هو ملاحظ في حكايات كليلة ودمنة (النص الثامن) وألف ليلة وليلة (النص التاسع). ويأخذ النقل في مثل هذه الحال بعداً مختلفاً كل الاختلاف عن الحالات التي يكون فيها موضعياً ويقتصر على نقل كلام الشخص. ويهدف بالدرجة الأولى إلى خلق التباعد بين صاحب القصة أو الحكاية وبين العالم المسرود عنه.

- أما النقل المتشظي فيتقابل مع التقنيتين السابقتين معاً. فمن حيث تركيب الجملة، إنه يضيف على لغة السرد شيئاً من الانسياب التلقائي، إذ يوفر على السارد القطع النحوي - الإحالي بين الكلام الناقل والكلام المنقول الذي يسم النقل المباشر كما أنه يحميه أيضاً من خطورة إطالة الجملة وتعقيدها، كما هي الحال في النقل غير المباشر. ولكن هذا الانسياب ليس بريئاً: إنه يخفي تدخل السارد المباشر في عالم شخصه، تدخل يمتد عن موقفين متضاربين: إما التعاطف مع البطل والتضامن معه، وإما الهزء منه والتهمك عليه. وتحقق هذه الوظيفة أو تلك أمر منوط بالمعطيات السياقية وبكل ما يربط هذه التقنية بغيرها من تقنيات النص.

والتقنيات الثلاث التي رأيناها حتى الآن تشكل منظومة فرعية واحدة وتقيم بالتالي فيما بينها روابط قوية، دون أن يمنع ذلك إمكانية دخول بعض منها في منظومات فرعية أخرى. فمن المهم أخذ هذا الأمر بالحسبان في تحليل النص.

وستتناول قصة الأجل من جديد في الفصل الثالث من هذا العمل (الفقرة ٣-٢) لنقدم قراءة تطبيقية على ذلك، ومقارنة مع قصة تنتمي إلى نموذج مختلف.

#### ب- وظائف تقنيات النقل التخاطبي في الشروحات والدراسات العلمية

قد يكون من الغرابة التطرق إلى وظائف هذه التقنيات في الأبحاث والشروحات العلمية، إذ من النادر جداً أن نرى قارئاً أو محققاً يشير مثلاً إلى لجوء بحث ما إلى ما يدعى في اللغة النقدية المتداولة بـ «الأسلوب المباشر» و«الأسلوب غير المباشر» و«الأسلوب الحر غير المباشر» أو «الحديث المباشر» و«الحديث غير المباشر»... هذا إذا لم نستعمل التسميات المقترحة هنا.

ومع هذا، سنرى أن هذه التقنيات ليست غريبة كل الغرابة عن النصوص العلمية التي نحن في صدها والتي أشرنا إليها بـ «الأبحاث والشروحات»، وأن بعضاً منها معروف جداً، وإن كانت التسميات المنوطة بها هنا والمستعملة في قراءة النصوص السردية لا تتناسب كلياً مع عمل هذه التقنيات في النصوص العلمية، وإن كان أيضاً من الممكن إضافة تحوير ما على هذه التسميات لجعلها أكثر تعبيراً.

وستنطلق هنا من نصين يمكن أن يُنسب إلى نمط الأبحاث والشروحات، لنظهر أولاً كيفية استعمالهما تقنيات النقل التخاطبي، ولكي نعرف من ثمّ بالوظائف التي تقوم بها. وهذان النصان هما النص الرابع عشر والنص الخامس عشر الواردان في الفصل الأول من هذا الكتاب. النص الأول مأخوذ من كتاب جعفر ذك الباب: الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني (١٩٨٠)، والثاني من كتاب علي مهدي زيتون: الحداثة الشعرية (١٩٩٦).

نظرة جامعة إلى النصين المذكورين تبرز اختلافهما المنهجي في البحث، اختلافاً قائماً بالدرجة الأولى على اختلاف في تقنيات النقل التخاطبي المستعملة وفي توزيع هذا الاستعمال وفي حجمه (نتابع الإشارة إلى هذه التقنيات بأسمائها المستعملة هنا، إلى أن نبحت في إمكانية التحوير فيها بعد الانتهاء من تحليل النصين).

فالتلجؤ إلى النقل المباشر بين جدًّا في نص ذلك الباب، إزاء غيابه في نص  
يسون. وخصائص هذا النقل هي ذاتها التي بسطت أعلاه (الفقرة:  
٢-١-١-١). على سبيل المثال، الثلاث التي حدث فيها النقل المباشر، نرى  
المستوى الناقل يستعمل فعل قول ويسنده إلى المنقول عنه (س٣، ١٥، ٢٠)، ومن  
ثم يورد حرفياً القول المنقول، وبعد القطع النحوي بين المستوى الناقل والمستوى  
المنقول. وقد برز أيضاً هذا القطع بعلامات تنصيص، هي ذاتها الملاحظة في  
النصوص السردية مع فارق بسيط: إن النصوص السردية تستعمل العارضة إلى  
جانب المزدوجين، علماً أن استعمال العارضة يستوجبه نقل الحوار. أما النصوص  
العلمية فتضع ما هو منقول بين مزدوجين ولا تحتاج إلى استعمال العارضة. إنما  
تلتحق به حاشية تحمل رقماً خاصاً (هنا الحواشي ٩٩، ١٠٠، ١٠١، وقد حافظنا  
عليها دون أي تغيير، وكذلك الأمر في نص زيتون)، وتحيل إلى المرجع المأخوذ منه  
الكلام المنقول وإلى الصفحة التي ورد فيها.

وهذه التقنية معروفة جداً في اللغة النقدية وتشير إليها بتسمية «استشهاد»،  
تسمية معبرة جداً عن الوظيفة التي تقوم بها في الشروحات والأبحاث العلمية.  
فتوخي الدقة والأمانة تحمل الباحث على أن يستشهد حرفياً بكلام الآخر، الذي  
يكون بدوره السلطة العلمية أو الوثيقة التي يرجع إليها الباحث والتي تشهد على  
صحة ما تأتي به شروحاته وعلى شرعيتها. وهذا ما يعطي تقنية النقل غير المباشر،  
التي تتقابل مع السابقة ويشارك بها النصان، وقعاً علمياً مختلفاً هنا وهناك.

فكل من النصين يسلك طريق النقل غير المباشر، ولكن بأشكال غير متساوية  
وبأحجام مختلفة. فلقد تكررت العملية ثلاث مرات في نص ذلك الباب، إزاء مرة  
واحدة في نص زيتون، ووفق الخصائص النحوية ذاتها التي بسطت سابقاً (الفقرة:  
٢-٢-١-١-٢)، فنرى صاحب النص ينسب عملية ذهنية-رؤية إلى من ينقل  
نظريته أو آراءه، وذلك باستعمال فعل يدل على هذه العملية وبإسناده إلى صاحب

القول، ومن ثم يصوغ ما هو منقول بجملة مصدرية ويعلقها بالفعل السابق، أو أنه  
يأتي مباشرة بالمصدر المؤول ويلحقه بالفعل. فاستعمل نص ذلك الباب في ذلك،  
بادئ الأمر، فعل «أكد» وقد أسنده إلى الجرجاني:

أكد الجرجاني على أن [...] (س١)

وفي المرتين التاليتين فعل «بين» المسنود دائماً إلى الجرجاني (س١٤، ٢٠). أما  
نص زيتون فاستعمل فعل «يرى» وأسنده إلى أدونيس:

يرى أدونيس أن الحداثة [...] (س١).

والنقل غير المباشر هذا هو بالواقع شروحات يقدمها الباحث عن المنقولة  
نظريته وأفكاره، أو أنه عنصر أساسي فيها، الأمر الذي يبدو جيداً في نص ذلك  
الباب. ففي هذا النص، وزع النقل غير المباشر بشكل مواز للنقل المباشر. فيسقط  
الباحث بادئ الأمر، وعن طريق النقل غير المباشر، جانباً من جوانب نظرية  
الجرجاني موضوع البحث، ومن ثم يلحق به الاستشهاد الحرفي بكلام الجرجاني  
والذي يتم بالنقل المباشر. وهذا واحد من أهم العوامل التي تجعل منهجية نص ذلك  
الباب تختلف عما يلاحظ في نص زيتون. فالنقل غير المباشر لا يتوازي مطلقاً مع  
الاستشهاد الحرفي بكلام أدونيس المعروضة آراءه؛ علاوة على أن الشكل الذي يتم  
فيه هذا النقل يوحى بشيء من الضبابية التي يمكن نعتها بـ«التخاطبية»، نظراً إلى  
الأسباب التالية.

نلاحظ أن زيتون لا يضع حدوداً واضحة بين ما ينسبه إلى أدونيس وبين  
ما يمكن إرجاعه إلى اجتهاده الشخصي. فلقد بدأ النص هنا بإشارة صريحة، وعن  
طريق النقل غير المباشر، إلى آراء أدونيس في الحداثة، كما أظهرنا. وبعد انتهاء  
الجملة الأولى التي تمّ بها النقل غير المباشر (س١-٢)، أحال القارئ إلى كتاب  
أدونيس، الثابت والمتحول، المستمد منه ما نسب إلى أدونيس، مع ذكر المجلد  
والصفحة، وذلك بواسطة الهامش الذي يحمل رقم (٢)، وفق تسلسله في الصفحة  
العاشرة من طباعة زيتون، والتي ورد فيها القسم الأول من النص المأخوذ هنا.

وبعد هذه الإحالة الدقيقة إلى أدونيس يستأنف الباحث بسط أمور تاريخية تعدّ تفصيلاً للمنظور المنسوب إلى أدونيس والذي سبق نقله . وهذا الاستئناف هو استئناف بالمعنى النحوي الحصري ويبدأ على الشكل التالي :

ففي ظل الدولة الأموية [ . . . ] (س ٢ وما إليه) .

ولقد تمّ على ثلاث مراحل . المرحلة الأولى تبدأ بالجملة التي ذكرت هنا (س ٢) وتنتهي بانتهاء المقطع الأول من النص ، علماً أن هذه المرحلة الأولى لم تفصل طباعياً عما نسب صراحة إلى أدونيس عن طريق النقل غير المباشر . وكل من الثانية والثالثة شكّل مقطعاً على حدة .

ففي قراءة ما استأنف به بعد الإحالة الصريحة إلى أدونيس (س ٢ حتى نهاية النص) ، يتتاب القارئ شيء من الضياع ، فلا يدري إذا ما كان هذا التفصيل من صنيع أدونيس ويشكل بالتالي ، دلاليًا وليس نحويًا ، تكمّة للنقل غير المباشر ، أو أنه من اجتهاد الباحث النابع من إحاطة نيرة بمعطيات التاريخ . ويزداد الأمر تعقيداً عندما نرى الباحث يحيل مجدداً إلى أدونيس قبل نهاية المرحلة الثالثة من الاستئناف (وبواسطة الهامش رقم ١) وفق الصفحة الحادية عشرة من الطباعة التي يرد فيها هذا القسم من النص) ، مع أنه لا شيء يدلّ على تغيير في صياغة الباحث النحوية الاستئنافية ، ولا شيء يدلّ أيضاً على أنه عاد من جديد إلى نقل غير مباشر عن أدونيس ومصوغ بطريقة لا التباس فيها .

إزاء هذا الأسلوب النحوي الاستئنافي الذي يذكّر من وقت إلى آخر بالمصدر الذي يستمد منه معلوماته ، وبطريقة لا تدخل في تركيب نحوي محض مع متن النص وتعد بالتالي ملحقاً له ، كما تفيد في ذلك كلمة «هامش» ، إزاء ذلك ، نجد أنفسنا أمام تقنية تخاطبية توازي ما دعواناه «النقل المتمثل» ، وإن لم يلجأ التمثل هنا إلى التراصيف الإحالي ذاته الذي رأيناه في النصوص السردية ، وذلك نظراً إلى طبيعة المنقول الذي يختلف عما هو عليه في تلك النصوص .

وإننا نلمس أن وقع التمثل هنا يختلف عما هو عليه في النصوص السردية الأدبية . فكل ما يأتي به السارد هو من تأليفه وإبداعه ، بغض النظر عن التفاعل الثقافي مع غيره . فيحقّ له في ذلك أن يلجأ إلى هذا الأسلوب أو ذاك للتعبير عن موقفه من شخصه ولتبلغ ما يريد إبلاغه ، فيسلك ، فيما يسلك ، طريق النقل المتمثل الذي يسمح له إما أن يتعاطف مع الشخص وإما أن يسخر منها . ولكن الباحث يتعامل مع مادة ليست كلياً من وضعه . فالضرورة العلمية تستوجب رسم حدود بيئة المعالم بين ما يستمد من الغير ، وبين ما يُقدم من الاجتهاد الشخصي ، علاوة على أن الدقة التي يفرضها البحث لا تجبّد أساليب تركب ثقافة القارئ وتضع عليه فرصة المعرفة الأكيدة والموثوق بها .

قد يكون موضوع الدراسة في نص زيتون موضوعاً تأليفاً بالدرجة الأولى ، ويتحمل بالتالي تقنية العرض المتمثل ، كما يتحمل أيضاً غياب الاستشهاد الحرفي بكلام المبسوطة آراؤه . وهذا أمر لا يتوافق كلياً مع بحوث من طبيعة أخرى ، كما هي الحال في نص ذك الباب . على كل ، أن تلجأ البحوث والدراسات والشروحات إلى تقنية أو أكثر من تقنيات النقل التخاطبي ، وأن تتجنب أخرى ، أمر له دلالة ووظيفته العلمية في ميدان البحث وفي منهجه وفي شفافيته . فليس إذا من الغرابة أن ينظر إلى عمل هذه التقنيات في النصوص العلمية ، وإن كانت تسمية «تقنيات النقل التخاطبي» غير مناسبة . فالباحث هنا لا ينقل فقط ، ولكنه يعرض ويبسط ويشرح ويناقش ويجمع مواداً متشعبة ومتباعدة ويصهرها برؤية شاملة وجديدة ، مولداً بذلك دلالة من دلالة أولى . فالنثر النقدي أعطى تسمية «استشهاد» عندما يورد الباحث كلام الآخر بحرفيته . وقد تكون تسمية «العرض» موافقة للنقل غير المباشر ، و«التمثل» للحال الثالثة ، حيث تمحى المعالم النحوية بين الأفكار المعروضة والمنسوبة إلى هذا وذاك وبين الكلام المعارض . المهم في كل ذلك أن يفتن قارئ النص ومحلله إلى وجود هذه التقنيات وأن يربطها بغيرها من خصائص أسلوبية ومنهجية ليتمكن من الإحاطة بإحاطة دقيقة كاملة بكل ما يقدمه النص .

٢-١-٢-٢ الربط شبه اللساني بين مستوى إبداع النص ومستوى حوار الشخص في قراءة النصوص المسرحية.

ما يسطر أعلاه، والمعنى الواسع الذي استعمل فيه اسم «ربط» يعطينا فكرة مسبقة عن ما يتناول الربط شبه اللساني. فخلافاً لحالات الربط السابقة، إن التنبؤ بالانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر، أو إسناد الكلام إلى شخص من شخوص الحدث، لا يحصل بواسطة جملة نحوية تامة. إنما غالباً ما يكفي فقط بذكر اسم من سيتولى الكلام، مرافقاً أحياناً بتركييب حالية. وهذا ما تختص به النصوص المسرحية بشكل عام، كما نجد ما يوازيه أيضاً في نوع أدبي آخر عرفته أوروبا في القرن الثامن عشر ودعي بـ «Genre épistolaire» (أدب الرسائل)، حيث يبنى العمل السردى بكامله على تتابع رسائل تتبادلها شخوص العمل. فإذا نظرنا مثلاً إلى نص مسرحي (النص السادس عشر) وإذا استثنينا الملاحظات الإخراجية الطويلة نسبياً في هذا النص، فإننا نلاحظ أن الكاتب لا يستعمل جملة نحوية تامة ليشير إلى القارئ بأن الزبون الأول سيبدأ بالكلام وأن من سيجيبه هو الخادم وأنه من ثم يأتي دور الزبون الثاني... فاسم الشخص المتكلم يرد على يمين الصفحة ويلحق به مباشرة ما ينطق به.

ولما كان لمثل هذه الوسيلة التي لا تخضع لقواعد التركيب النحوي التام أن تفي بالغرض المطلوب، وهو إعلام القارئ بهوية المتكلم، لولا استعانتها بعلامات إشارية غير لسانية، علامات تنصيص وتوزيع تبيوغرافي، تنوب عن الوحدات اللسانية المختزلة وتُسم عملها: فالمكان المتعارف عليه في ذكر اسم الشخص المتكلم من جهة، والكلام الذي تفوه به من جهة ثانية، وفصلهما عن بعضهما باستعمال أحرف طباعية مختلفة هنا وهناك، ووضع نقطتين قبل البدء بذكر الكلام المنطوق به، كل علامات التنصيص هذه هي إشارية، أي ترتبط بعلاقة تجاور مع ما تحيل إليه وترتبط بذلك الكلام المذكور (ما يأتي بعد النقطتين) بصاحبه (الاسم الذي يسبق النقطتين). من هنا الطابع شبه اللساني لمثل هذا الربط الذي يلجأ إلى وحدات

لسانية وغيرها من طبيعة سيميائية أخرى. وهذا الربط شبه اللساني يجمع عادة بين صاحب النص وبين القارئ، ويتميز بذلك، وإلى جانب الملاحظات الإخراجية، إلى المستوى التخاطبي الأول، ويشكل بعده الأول، البعد الذي تعارفنا على تسميته بـ «البعد التواصل المباشر» (الفقرة ٢-١-٤). صحيح أن هذا البعد يختفي لسانياً في العرض المسرحي، لكنه يبقى موجوداً، وإن غُلف بتحويلات مهمة تطرأ عليه. وهذه التحويلات تطل قطبي الإبداع من جهة، ومتن النص من جهة ثانية.

١- التحولات التي تطرأ على قطبي الإبداع في نقل النص إلى عرض سرسي في تلقي النص المسرحي قراءة، يتربع الكاتب المسرحي في مكانه المعهود، دون أن يزاحمه أحد عليه. فهو المتكلم الأول، مبدع النص الذي أول ما يجمعه بالقارئ. وقارئ النص المسرحي المكتوب ليس كغيره من قراء الأنواع الأدبية الأخرى: إنه يحمل في داخله مخرجاً وممثلاً، ولو كان ذلك بشكل صوري. فقطب التلقي في قراءة النص المسرحي المكتوب يتألف على الأقل من ثلاث طبقات: القارئ والمخرج والممثل، علماً أن كلمة «مخرج» تحيل ضمناً أيضاً إلى الفنانين الذين يواكبون الإخراج، من موسيقيين وسينوغرافيين ومصممي أزياء... من هنا المصطلح المسرحي «ملاحظات إخراجية» الذي يستعمل للدلالة على وحدات المستوى التخاطبي الذي يربط مباشرة بين الكاتب والقارئ، ويبعده التواصل المحض.

وتعكس الصورة تقريباً عندما يُنقل النص إلى خشبة المسرح ويصبح عرضاً. فالمتفرج يحتل مكان القارئ بكل طبقاته ويصبح المتلقي الأول. أما قطب الإبداع فيتوزع على ثلاث طبقات: المؤلف، صاحب النص، يليه المخرج ومرافقه الفنيون وأخيراً الممثل. إنما هناك خطورة عدم وعي المتفرج وعياً كاملاً لكل هذه الطاقات المبدعة التي تتضافر على خلق العرض المسرحي وعلى إيصاله إلى المتفرج، خطورة تعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة التحولات التي تطرأ على متن النص المسرحي.

## ٢ - التحولات التي تطرأ على متن النص في نقله إلى عرض مسرحي

أولى هذه التحولات هي إلغاء الوحدات التي تشكل الملاحظات الإخراجية . وهي معظمها ، كما أشرنا ، شبه لسانية - نحوية وتجمع مباشرة بين المؤلف والقارئ ، وتعود إليها مهام الربط بين المستوى التخاطبي الأول ومستوى تخاطب الشخص . وبغياب هذه الوحدات ، يلغى الربط نهائياً بين هذين المستويين ، ويتقل بذلك جانب من جوانب المستوى التخاطبي الأول من طبيعة إلى أخرى : من تخاطب يوفق بين علامات لسانية وبين علامات تنصيص في نظم دعوانه « شبه لساني » ، إلى تخاطب سيميائي متعدد اللغات ، بالمعنى الواسع لكلمة « لغة » ، والذي يفيد منظومة علامات أو رموز من طبيعة ما ، كقولنا « لغة للصورة » : « لغة الحركة » ، « لغة الموسيقى » . . . وهذه المنظومات السيميائية تتقابل كلها مع اللغات البشرية الطبيعية التي تُفرد لها تسمية « ألسن » ، جمع « لسان » ، كما نوهنا سابقاً (الفقرة ٢-٢-١) .

إذاً في العرض ، ليست هناك ، عادة ، وحدات لسانية أو شبه لسانية تربط مباشرة قطب الإبداع المتعدد الطبقات بقطب التلقي الذي يحتله المتفرج : التواصل بين القطبين هنا هو تواصل سيميائي - بلاغي متعدد الأنواع . فإلى جانب الديكور والمؤشرات الصوتية والضوئية وغيرها من أمور تتعلق بشكل عام بما يدعى به « الفضاء المسرحي » ويعنى بها عادة ما يسمى به « السينوغرافيا » وتأتي على تفصيلها الكتب والدراسات المتخصصة (نحيل القارئ هنا إلى المعجم المسرحي لكل من ماري الياس وحنان قصاب حسن ، الصادر سنة ١٩٩٧ والذي يقدم ثقافة غنية حول مسائل المسرح وتعريفاً علمياً بمفاهيمها ، بما فيها التي نلجأ إليها في هذا البحث) ، فإلى جانب تلك الأمور ، هناك بالدرجة الأولى أداء الممثل الذي يجمع بدوره بين لغة الحركة والإيماء وتعابير الجسم والنبرة والكلام المنطوق . ولكن عناصر الأداء هذه هي في الوقت ذاته عناصر التواصل بين شخص أو شخصين أو الممثل أو الشخص على خشبة المسرح والذي يستقطب اهتمام المتفرج . وهنا تكمن خطورة ألا يفطن المتفرج للقوى الإبداعية التي خلقت العرض والتي تستخدمه بصفته وسائل سيميائية للعبور

إليه . فغياب التواصل اللساني المباشر بين قطبي الإبداع والتلقي وتوظيف عناصر أداء الممثل بشكل أساسي في إقامة التواصل بين شخصين أو شخصين في الحدث الممثل وفي حركته ، واهتمام المتفرج المفرط بهذا الحدث . . . ، كل هذه الأمور تخلق ما يدعى به « الإيهام المسرحي » حيث يتزلق المتفرج وراء خطر التوهم بأن ما يراه على المسرح ليس عرضاً وتمثيلاً ، إنما حقيقة تقع أمامه . صحيح أن لهذا الإيهام وظيفته وقد شكل قاعدة من قواعد الفن المسرحي الأساسية ، بقي معمولاً بها حتى إلى مرحلة متأخرة من تاريخ هذا الفن (ماري الياس وحنان قصاب حسن ، ١٩٩٧ ، ص ٩١ - ٩٥) ، إلا أن المعبر هنا هو الوسائل التي استعملت لكسر هذا الإيهام والتي عرفها المسرح البريشي الملحمي بالدرجة الأولى . فكثير من هذه الوسائل يقوم على إعادة التواصل اللساني مع المتفرج وأهمها ما يدعى في لغة المسرح به « التوجه إلى الجمهور » ؛ ويقوم به الممثل أو جوقة من الممثلين وفق أشكال مختلفة ، دفع بها إلى درجة كبيرة من الأسلبة بهدف التغريب ، أي بهدف خلق مسافة بين الممثل الذي يؤدي دوراً ما وبين الشخصية التي يشخصها . وهذا ما يحفل به مسرح سعد الله ونوس ، وعلى سبيل المثال النص الوارد في الفصل الأول من هذا الكتاب (النص السابع عشر) والمأخوذ من منمنمات تاريخية . فعلى دفتين متقاربتين نرى المؤلف يقول في ملاحظاته الإخراجية في شأن تشخيص دور دلالة :

يباعد الشخص بينه وبين الدور (س ١٥ ، ٣٨)

ومن ثم تأتي ملاحظة إخراجية ثانية لتعيد الأمور إلى نصابها :

يستعيد الشخص دوره (س ٢٢) .

فما نطق به الممثل بعد أن باعد بينه وبين الدور الذي يشخصه بشكل مقاطع سردية تتوجه مباشرة إلى الجمهور ، وتنتمي بالتالي إلى طبقة من طبقات المستوى التخاطبي الأول ، طبقة حرص المؤلف على أن يجسدها هنا بوسائل التواصل السردية اللسانية ، بما فيها الربط اللساني - النحوي التام بين السرد وبين كلام



الذي ينتقل إليه النص ويستعاد تشخيصه . وكما هو مفترض ، لقد  
تغير عما الربط الذي لحا إليه ونوس في نهاية المقطع السردى الأول بتقنية النقل

(باعد الشخص بين وبين الدور) وأحس دلالة التاجر الذي عاش في  
السنة الثالثة من القرن السابع الهجري ، أنه محلق ، وأن الأفكار تنفجر  
في رأسه كالبروق . جاء ابنه ، وأخبره أن مخازنهم المكتومة ضاقت  
بالضائع التي أرادوا إخفاءها . وكان في وجهه تمهم وكدر . وبعد طول  
تردد قال :

بهاء : إننا نستغل محنة الناس يا أبي .

باختصار ، نقول إن ما أوقفنا عليه النصوص المسرحية مفيد على أكثر  
من صعيد :

- إن المستوى التخاطبي الأول الذي يربط مبدع النص بالمتلقي موجود أبداً ،  
وإن تغيرت الطبيعة السيميائية لواحد من أبعاده .

- إن التواصل اللساني أقوى أنواع التواصل السيميائية قاطبة ، ويجد فيه  
الكاتب المسرحي وسيلة ناجعة من وسائل التغريب أو كسر الإيهام ، ودفع المتلقي  
بالتالي إلى موقف حوارى مع ما يشخص ويعرض على خشبة المسرح ، وبمعنى  
بختين لمفهوم الحوارية .

- إن الطريقة التي بنوّه به الكاتب بتوزيع الحوار على شخص مسرحيته ،  
وهي كما أظهرنا شبه لسانية - نحوية ، ومن ثم اختفاء التنويه كلياً في نقل النص إلى  
عرض مسرحي ، وإمكانية إعادته الاستثنائية والمؤسسية . . . ، كل هذه الأمور تظهر  
أن الكلام على عمليات ربط بين مستوى تخاطبي وآخر ، ولا سيما بين الأول وما  
يليه ، أن مثل هذا الكلام له ما يبرره .

وهذا ما سيبدو أكثر جلاءً في الوقوف على حالات تغيب فيها عمليات الربط  
ولا نتحدث في نصوص مسرحية ، بالمعنى الحصري للتسمية .

## ٢-٢-٢ عمليات غياب الربط .

إن غياب الربط ليس واحداً . فهو يأخذ أشكالاً متعددة ويؤدي إلى تقنيات  
مختلفة . من هنا ضرورة الكلام على عمليات غياب الربط وليس على غياب  
عمليات الربط . فعلاوة عما رأيناه في عرض النصوص المسرحية حيث غياب الربط  
بين المستوى التخاطبي الأول ومستوى تخاطب الشخص يأتي نتيجة العرض ،  
هناك أيضاً حالات يغيب فيها الربط ، وذلك في نصوص مكتوبة وليست موضوعة  
أصلاً للمسرح ، ولا يطرأ عليها بذلك تغيير يذكر إذا ما أقيمت شفويّاً . كما أن هناك  
حالات تتراوح بين إضمار الربط واختزاله وبين إلغائه العمدي ، استحدثت في الفن  
السردى لأغراض متعددة . سنشير إلى هذه الحالات الأخيرة بـ «عمليات إضمار  
الربط وحذفه» وستناولها في فقرة خاصة ؛ بينما سنحتفظ بتسمية «عمليات غياب  
الربط» لحالات الفئة الأولى المعالجة هنا ، وهي حالات غير سردية أصلاً ، قديمة قدم  
الأدب ، ولا تعدّ بذلك استحداثاً ، وإن وجد فيها مؤخراً الفن السردى بعضاً من  
أساليب الاستحداث .

وغياب الربط يؤدي إلى تقنيتين بارزتين ، سندعوها تبعاً بـ «التمسرح  
التخاطبي» و«التماهي التخاطبي» ، علماً أن هذه التسميات هي من وضعنا الخاص  
وليست مقتبسة عن دراسات أجنبية .

### ١- التمسرح التخاطبي

إن غياب الربط في التمسرح التخاطبي الذي يسم بناء بعض النصوص عائد  
بالدرجة الأولى إلى غياب المستوى التخاطبي الأول على صعيد التحقق اللساني ،  
أو شبه اللساني ، لبعده التواصلى المباشر ، واتخاذ هذا المستوى بذلك طبيعة  
سيميائية - بلاغية ، كما هي الحال في العروض المسرحية بشكل عام ، وإن كان عمل  
العناصر السيميائية محدوداً نسبياً هنا وأكثر حصرًا بكثير مما الأمر عليه في الإخراج  
المسرحي . فما يطفو لسانياً على صفحة النص ، والحال هذه ، هو المستوى التخاطبي  
الثاني وليس الأول . ويساق النص عادة بصيغة المخاطب أو بصيغتي المتكلم

والمخاطب معاً وتحيل صيغ المخاطب صراحة إلى شخص معين، ينادى باسمه أو بلقب ما، ويكون ذا هوية خاصة تجعله متميزاً عن القارئ المفترض، إلا إذا دفع هذا الأخير بنفسه إلى ما يدعى في علم النفس بـ«التماهي». أما صيغ المتكلم فتشير غالباً إلى شخصية صاحب النص. وفي هذه الحال، لا يذكر المتكلم اسمه. فصيغ المتكلم هي صيغ إشارية، أي ملازمة وجوباً لمرجعها. والمرجع الملازم لها، في حال عدم تسمية شخص آخر محدد، لا يمكن أن يكون إلا شخصية من مهر النص باسمه. وقد لا تحيل صيغ المتكلم بالضرورة إلى شخصية صاحب النص، فتذكر هوية المتكلم عندئذ بشكل أو بآخر: فإما أن يعرف المتكلم عن نفسه شخصياً، وإما أن يناديه الآخر باسمه، وإما أن يدع القارئ يتلمس سمات هذه الهوية من صيغ كلامه الصرف -نحوية، كعلامات التذكير والتأنيث والجمع والمفرد... وفي كل الأحوال، سواء أشارت صيغ المتكلم إلى شخصية صاحب النص أو إلى متكلم آخر، نكون دائماً أمام شخص يتبادل الحديث دون تقديم مسبق، محققة بذلك التمرسح التخاطبي. بتعبير آخر، إن «أنا» صاحب النص التي تخاطب شخصاً غير القارئ، هذه «الأنا» تكون بمنزلة شخص من شخوص النص ولا تمثل «أنا» المؤلف التي تحتل قطب إبداع النص. من هنا ضرورة التمييز بين ص بصفته المؤلف المبدع وبين ص بصفته شخصاً من شخوص النص.

وفي التمرسح الذي نحن في صده، من النادر أن يتعدى عدد الشخوص الاثنين أو الفريقين، ذلك لصعوبة إمكانية التمييز بين هوية المتكلمين، طالما أن أسلوب التمرسح الذي صيغ فيه النص كتابة يفرض ألا تقدم الشخوص قبل بدئها بالحديث وألا يتوه بعملية الحديث ذاتها وبالطريقة التي ستفقد بها؛ وهذه أمور اصطلاحنا على تسميتها بـ«الربط بين مستوى تخاطبي وآخر»، بين المستوى الذي يخلق الشخوص وبين مستوى تخاطب الشخوص ذاتها. وكما نوهنا، إن عدم إمكانية الربط هنا هو نتيجة طبيعية لغياب المستوى التخاطبي الأول، مبدع الشخوص، على صعيد التعبير اللساني، ولتحوله، بالفعل ذاته، إلى تعبير سيميائي -بلاغي، متعدد العناصر. وهذا ما سنراه عن قرب في قصيدة يا صانع

العجائب لنقولاً بواكيم، النص الثاني من نصوص المدونة، والذي سبق أن ألمعنا عليه نظرة سريعة في الفصل الأول من هذا الكتاب.

فعلى صعيد القراءة البحتة التي تضع القارئ وجهاً لوجه أمام النص المكتوب، وما إن نشرع بالقراءة، حتى يتأبنا إحساس أن صوت مناد يتناهى مباشرة إلى سمعنا. ويعود هذا الإحساس القوي الذي يلامس المعاينة الحسية إلى عدة أمور مترابطة، أهمها التالية:

- ابتداء القصيدة بصيغة النداء الإنشائية:

يا صانع العجائب (ب ١)،

وامتداد هذا النداء على القصيدة كافة، أو بالأحرى احتواؤه، من حيث موقعه النحوي في القصيدة، على كل ما أتى فيها؛ الأمر الذي يبرزه تكرار النداء، مفتتح القصيدة، تكراراً حرفياً في مطلع كل مقطع من مقاطع القصيدة الستة، باستثناء الثاني، إضافة إلى انتهاء القصيدة بالنداء ذاته.

- مضاعفة إنشائية النداء بإنشائية أفعال الأمر والطلب من جهة، وأفعال التعظيم والتبجيل من جهة ثانية، وعن طريق التكرار أيضاً. فالجملية الفعلية:

ارفع عصاك

تكررت ثلاث مرات (ب ١٩، ٢٧، ٣٩)

واضرب بها

مرتين (ب ٢٨، ٢٩)

واعصف بها

مرة (ب ٢٠)

وتباركت يداك

مرة (ب ٢٠)



- ابتداءً الصيغ الإنشائية كلها من صوت فاعل واحد، صوت المنادي الذي يحتل مساحة النص من الكلمة الأولى حتى الأخيرة، ودون أن يسبق صوته صوت آخر يدخله إلى عالم النص ويعرف به.

- ملازمة هذا الصوت الإنشائي طرفاً آخر، المنادي، صانع العجائب، الذي يتلقى ابتهاجات صاحب النداء وطلباته، والذي اقتحم بدوره مساحة النص اقتحاماً موازياً للصوت الذي يناديه، ودون أن يسبقه أيضاً طرف ثالث ويقدمه أو يعرف به.

- تمايز هوية المنادي البارزة، صانع العجائب، كل التمايز عن هوية القارئ، وقد حرص الشاعر على أن يبرز هذا التمايز منذ مطلع القصيدة، عندما باعد بين صاحب العجائب، فنسبه إلى بلاد نائية تقارب السماء والنجوم، وبين القراء أو المستمعين الذين قد يكونون من أهل أرض الخراب، الهابط عليها ذلك «الآتي من الضباب».

كل هذه الأمور المتداخلة تحمل القارئ أو المستمع على أن يرى نفسه أمام مشهد مسرحي، بطلاه مناد مبتهل، يشخصه نقولاً يواكيم نفسه، وآخر، صانع العجائب، مبتهل إليه، استحضره الأول وإن لم يكن موجوداً بالمعنى الحسي للكلمة. وهذا يعني أن ما يتلقاه القارئ هو المشهد المسرحي هذا بكل مقوماته، وليس كلاماً يربطه مباشرة بمبدع القصيدة، الشاعر نقولاً يواكيم. فالشاعر أبدع للقارئ هنا مشهداً مسرحياً مصغراً. وهذا المشهد هو الذي يشكل التحقق السيميائي للمستوى التخاطبي الأول، مستوى الإبداع الذي يربط صاحب النص بالمتلقي، القارئ أو المستمع. ولكن هذا التحقق السيميائي هو أيضاً بلاغي، نظراً إلى مركزية المستوى التخاطبي الأول، مستوى إبداع النص، التي تجعل هذا المستوى يتضمن كل ما يأتي بعده، وبالفعل ذاته، كل خصائص القصيدة: نظمها، لغتها، صورها، معانيها، إيقاعها وكل شيء فيها.

وإننا لنلاحظ أن أسلوب ما دعوناه بـ«التمسرح التخاطبي» مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف خارجية، اجتماعية - ثقافية - تاريخية، قد تكون وراء تأليف النص أو

نظم القصيدة. فهو بذلك ميزة أسلوبية واضحة يعرف بها ما يدعى بـ«أدب المنابر» أو «شعر المناسبات». وقد تكون الأمور على خلاف ذلك أيضاً وعلى طرف نقيض من أدب المنابر. وهذا ما يلاحظ في الشعر الغنائي المفرط، بعض السبي، في الذاتية وفي التعبير عن الانفعالات تجاه الآخر، غنائية قد تصل إلى درجة ما من الصوقية ومن التوحد مع الذات. ومن الطبيعي، في مثل هذه الأحوال، أن تكون نبرة القصيدة هادئة وأقل وضوحاً من أدب المنابر.

على كل، سواء ارتبط النظم والتأليف بمناسبة اجتماعية عامة، أو كان نتيجة معاناة ذاتية خاصة، إن صاحب النص في التمسرح التخاطبي غالباً ما يقدم نفسه للقارئ بصفته شخصاً يعيش حالاً خاصة تربطه مباشرة بطرف آخر وتعزله بالتالي عن المتلقي، وإن وجد هذا الأخير نفسه في هذا الطرف أو ذاك. فيخيل للقارئ أنه أمام مشهد تمثيلي إلى حد ما، تبرع صاحب النص بأن يشخصه بذاته وبأن يعيشه أمام المتلقي؛ هذا إذا لم يدع زمام الأمور بين يدي متكلم ذي هوية محددة، ينجز بنفسه عملية التخطيب المسرحي. من هنا إمكانية ازدواجية الأدوار التخاطبية المرتبطة باسم المؤلف أو الشاعر في مثل هذه النصوص: قد يكون شخصاً يؤدي حالاً تخاطبية ويعيشها، إلى جانب كونه مبدع الحال المعروضة أمام الملا عريضاً يقربها من العرض المسرحي، وأشرنا إليها بذلك بتسمية «التمسرح التخاطبي».

نشير أيضاً إلى أن الفن الروائي عرف أيضاً بعض محاولات التمسرح في سبيل الابتكار والتجديد، وإن لم يعط دائماً انطباعاتاً قويةً بذلك، كما هو حال النصوص القصيرة. والمحاولة الملفتة للانتباه هنا ما قامت به الروائية والكاتبة الفرنسية، الروسية الأصل، نثالي ساروت، Nathalie SARRAUTE، في سيرة طفولتها الذاتية التي تحمل عنوان «طفولة» (Enfance)، (١٩٨٣). فلقد افتتحت السيرة، منذ الكلمة الأولى، بحوار يدور بينها، هي الساردة، وبين ذاتها، صونها الثاني. ولقد كان لهذا الصنو الثاني أسبقية البدء بالحديث، وامتد الحوار حتى آخر كلمة من السيرة، ووفق توزيع بارز المعالم.

فصنو الساردة الثاني الذي أخذ مبادرة افتتاح الحوار، وبالفعل ذاته، السيرة يتوجه بكلامه الاستفهامي، في أكثر الأحيان، والمقتضب إلى الساردة، مستعملاً بذلك صيغة المخاطب المفرد، بينما ترى الساردة تردّ على صنوها لتتكلم على نفسها، مستعملة صيغة المتكلم. ونادراً ما تلجأ إلى صيغة المخاطب لتطلب من صنوها شيئاً مماثلاً لما يادرها هو به.

وهذا التمايز الصرف -نحوي بين كلام الصنويين يتمّ طبعاً عن تمايز في الأدوار. فالصنو الثاني الذي يفتتح السيرة يقوم بادئ الأمر بدور المشكك في إمكانية استرجاع ذكريات الطفولة بصدق وأمانة، بعيداً عن فتح المثالية والتخيل المفرط الذي يقع فيه كاتبو السيرة الذاتية، متحدّياً بذلك الساردة في إمكانية نجاح مشروعها، ودافعاً بها في الوقت نفسه إلى القيام به. وإلى جانب هذا التشكيك الحافز والدافع الذي يبدأ به الصنو الثاني دوره، نراه في متن النص يتابع عمله المراقب والمنبّه والمستمع في آن واحد، وكأنه هو الذي يدير لعبة السرد ويحمل الساردة على استرجاع ما استرجعته من لحظات الطفولة، وعلى أن تقدم في الوقت ذاته شروحات لاستفهامات الصنو المراقب وملاحظاته وإيماءاته.

فهذا البناء التمسرحي الحواري سمح للمؤلفة بأن تنسف مفهوم السيرة الذاتية، شكلاً ومضموناً، وبأن تقدم الجديد المبتكر. فعلاوة على التمسرح الذي لجأت إليه والذي هو استحداث، في حد ذاته، في فن السرد، فإن تدخل الصنو المستمر ساعد الساردة على أن توفق بين عدة أمور:

- أن تقدم للقارئ المبرر الذي يدفعها إلى استرجاع ذكريات الطفولة، مبرراً شخصياً بالدرجة الأولى، ينبع من حاجة ملحة إلى أن تدفع إلى الخارج هذه اللحظات الضبابية التي تعجّ في داخلها وأن تعطيها شكلاً لا يختلف عما هي عليه في الواقع.

- أن تقدم نفسها وهي تعيش هذا الإحساس والاسترجاع، الأمر الذي أرغمها على أن تسوق السرد بصيغة الحاضر الإشارية في معظم الأحيان.

- أن تشدد على مصداقيتها في ما تقدمه وعلى فرادتها، وأن تبرز في الوقت نفسه ابتعاد السيرة الذاتية التقليدية، ولا سيما سيرة الطفولة النموذجية، عن الصدق والأمانة.

- أن لا تتبع التسلسل الزمني في الإمساك بلحظات الماضي، وأن تقدمها بشكل متقطع، برزه جيداً توزيع النص الطباعي. فالسيرة تتألف من مجموعة وحدات صغيرة، غير مرقمة، توازي اللحظات المسترجعة، ونادراً ما يتعدى طول الوحدة الست أو السبع صفحات من القطع الصغير، ومفصول بعضها عن بعض بمسافة بيضاء تتوسطها نجمة.

هناك أمور أخرى غير مألوفة بالنسبة إلى هذا النوع الأدبي السرد، سنوّه بها في فقرة تالية (الفقرة ٢-٢-٣). إننا المهم في كل ما ذكرناه أن معطيات الابتكار هذا والخروج على المؤلف التي انبعثت من تقنية التمسرح أعطت عمل نتالي ساروت سمتين بارزتين من سمات التمسرح الملصق بالشعر: شاعرية اللغة وإنشائيها، إنشائية وظفتها نتالي ساروت في الإمساك بلحظات الطفولة الهاربة وفي تقديمها بمادتها الخام الأولى وهي تعايش هذه المادة أو تعيشها من جديد.

## ٢- التماهي التخاطبي

التماهي التخاطبي ينتج بدوره عن غياب الربط بين مستوى تخاطبي وآخر، بين المستوى الذي يدخل عالم النص شخصاً معينة ويعرّف بها ويتكلم عليها، وبين مستوى تخاطب الشخص نفسه. ولكن، خلافاً لما كان الأمر عليه في الحال السابقة، إن غياب الربط هنا ليس نتيجة حتمية لعدم التحقق اللساني للمستوى المتوسطة به عملية الربط، وهو مستوى مبدع الشخص ومقدمها. إننا يأتي نتيجة عملية أخرى. وهي انتقال متكلم ما، قد يكون في أكثر الأحيان الشاعر أو السارد، من دور مبدع الشخص ومتكلم عليها، سرداً أو وصفاً، إلى دور يضعه في مرتبة الشخص ذاتها ومخاطباً إياها، الأمر الذي يخلق انطباعاً أن السارد أو الشاعر أو المؤلف يتماهى في عالم شخصه، تماهياً يعبر عنه بالرمي بنفسه من موقع تخاطبي فاعل إلى آخر مفعول، إذا صح التعبير. وهذا ما سنلمسه عن قرب في قصيدة

العاصفة لألفريد ده موسه ، Alfred de Musset ، (النص الثالث)، ونقلًا عن ترجمة نقولا يواكيم لهذه القصيدة التي سبق أن مررنا بها في الفصل الأول من هذا العمل .

ففي الأبيات الستة الأولى، يتبادر إلينا أن الشاعر يعيش لحظات هبوب عاصفة من خلال خفقات الطبيعة في الغابة . ولقد تمّ له ذلك بنظم القصيدة على منحى الإحالة الإشارية، وعلى وجه التحديد، على المستوى الذي يحيل إلى الحاضر من مستويات هذا المنحى الإشاري . فكل الصيغ والتراكيب النحوية تفيد الحاضر . كما أنه لجأ من جهة ثانية إلى الوصف المجازي، فسبغ على الطبيعة أحاسيس ومشاعر إنسانية مثل «القشعريرة» و«الندب» (ب ٢، ٣) . وفي هذا الوصف الغنائي، يأتي الشاعر على ذكر الشخصيات التالية : العاصفة، الغابة، الأشجار والحبيبين الهارين . صحيح أن ذاتية الشاعر بارزة جداً في هذا الوصف الذي بدأت به القصيدة، ومن خلال الوسائل السابق ذكرها، إلا أنه تبقى هناك حدود تحول دون أن تنصهر هذه الذاتية كلياً في العالم الموصوف، وقائمة بالدرجة الأولى على ملازمة الوصف صيغ الغائب .

ولكن ابتداءً من البيت السابع، نرى الشاعر ينتقل عنوة إلى مخاطبة الهاربة، أحد الشخصيات المقدمة في الأبيات السابقة، مقتحمًا بذلك عالم شخصه ومتماهيًا فيه . وهذا الاقتحام عائد هنا إلى أمرين متلازمين :

- غياب الربط بين المستوى التخاطبي الملاحظ في الأبيات الستة الأولى، وهو مستوى إبداع الشخصيات السابق ذكرها، وبين المستوى الذي انتقل إليه الشاعر بدءاً من البيت السابع، وفيه ينحدر إلى منزلة واحد من الشخصيات التي سبق أن عرف بها .

- والغياب هذا هو هنا نتيجة حتمية لأمر آخر : عدم احتلال الشاعر موقع شخص من شخص المستوى المنوطة به عملية الربط، إلى جانب موقع إبداع القصيدة وشخصها . فاحتفاظه فقط بموقع إبداع النص، يفرض في الوقت ذاته ألا

يكون هناك ربط، طالما أن أحد عناصر الربط، وهو وجود الشخص الذي سيتناول الكلام، غير متوفر .

على كل، إن غياب عملية الربط، وتربطاً مع التحقق اللساني للمستوى المنوط به الربط، أساسي في خلق التماهي التخاطبي، حيث ينحدر متكلم ما من موقع تخاطبي مبدع وفاعل إلى موقع مفعول ومن خلق السابق . فقد يكون غياب الربط ملازماً لغياب عنصر من عناصر الربط، كما رأينا في العاصفة، وقد يكون غير ملازم لغياب هذا العنصر . وهذا ما يلاحظ في النصوص السردية المسروقة بصيغة المتكلم . إنما قد تختلط الأمور هنا بين تقنية التماهي الفعلي، وكما أننا على وصفها، وبين ما هو بالواقع إضمار الربط أو حذفه العمدي . وهذا ما سنراه بعد قليل (الفقرة ٢-٢-٣، ٤) .

وكما نلاحظ، إن التماهي أسلوب شاعري غنائي، وبدلًا على انفعالات جارفة تؤدي إلى انصهار الواصف بالموصوف . وهو بذلك ميزة بارزة من ميزات الشعر الصوفي . كما أن اللجوء إليه في النصوص السردية يسبغ على السرد مسحة غنائية . إنما توظف هذه التقنية بشكل أساسي في رصد وضع السارد وانفعالاته وقت السرد وموقفه من شخصه . وترتبط هذه الانفعالات والمواقف ببناء السرد الذي يغطي العمل كله . وقد تستعمل هذه التقنية لغرض تهكمي ساخر، وذلك عندما يحرص الروائي على أن يكون بطله مستشعرًا بعض الشيء أو شاعرًا رديئًا، فيسلط الأضواء على مغالاة بطله في أسلوب التماهي وعلى غياب العفوية والصدق . وقد يلجأ بدوره إلى تقليده وعن طريق ما يسمى بـ«الأسلبة الساخرة» (الفقرة ٢-٣-٢) . على كل، إن تحقق هذه الوظيفة أو تلك منوط بالسياق وبكل العلاقات التي تربط تقنية ما بمعطيات النص .

### ٢-٢-٣ عمليات إضمار الربط وحذفه

الواقع، إن عمليات إضمار الربط وحذفه هي درجات متفاوتة من الامتناع عن القيام به عندما يفترضه السياق أو يفرضه . وهي بذلك الوجه الآخر لعمليات

الربط أو لبعض منها. ومن المنطقي، وإحالة هذه، أن يأتي الكلام عليها في نهاية الفقرة الرئيسية التي عالجت عمليات الربط (الفقرة ٢-٢-١)، وأن يشكل هذا الكلام الفقرة الفرعية الأخيرة منها. ومع ذلك، لقد أثرنا أن نرجى الحديث عن هذه الحالات إلى هذه المرحلة الأخيرة من دراسة طرق الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر لتسهيل مقارنتها بعمليات الفقرة السابقة التي أشرنا إليها بـ «عمليات غياب الربط»، ولإظهار أوجه الاختلاف عنها، ولتقديم ما يبرر التمييز بين هاتين الفئتين اللتين قد يقتربان في بعض نقاطهما. وكما يدل عنوان هذه الفقرة، إن هذه العمليات تتراوح بين إضمار الربط وبين حذفه العمدي، وتتطال بالدرجة الأولى تقنية نقل كلام الشخص نقلًا مباشرًا في النصوص السردية.

#### ١- إضمار الربط

يضمّر الربط أو يختزل عندما ينتقل مستوى إبداع الشخص إلى نقل حوار يدور بين الشخص أو كلام يطلق في هذه المناسبة أو تلك، ودون تكرار التنويه بعملية القول وبهوية المتكلم كل مرة ينتقل الكلام من شخص إلى آخر أو كل مرة يعود المتكلم ذاته إلى تناول الكلام والحديث. ويكتفي عندئذ المستوى الناقل بهذا التنويه في بدء الحوار فقط، أو في المرحلة الأولى التي يتناول فيها واحد من الشخص أو الكلام، ويكون عادة المتكلم الأول أو البادئ بالحديث. وهذا ما نراه على سبيل المثال في هذا النص المأخوذ من صورة الروائي لفواز حداد (النص السادس والعشرين).

#### النص السادس والعشرون

- ١ ما أعادني إلى البصة بعد أكثر من أسبوع، لم يكن الأستاذ صباح، وإنما الرواية التي بدأت بكتابتها، أو ربما هي البصة نفسها التي مررت بها في المرة الأولى ساهمًا، والآن، أنقرب منها مغمومًا. أفق فوق منخفض - ليس هو المرتفع الاستمعي المسور بالعوارض الحديدية المبرومة الذي كان - والبصة البرانية استوت على مد النظر أنقاضاً تحت هالات بليدة من ضياء لا يرحم. ٥
- [...]

لوعة مهبضة الجناح تأخذني، وأشياء تنهاوى مخيلة أمكنة الأفياء والظلال وفسح الشمس للفراغ الملتهب لترمد كامدة بألوان الجفاف، في حالة قراق أو ما يشبه النهاية، تتحامل شاحبة ومكدودة، أصل بين أجزائها لتبقى البصة البرانية مرضي، ولن أدري وروحها تبوح وتسوح، هل أنا ضال أم مضلل بالحنين، ومن الذي يبحث عن مأوى للقلب وملاعب للذاكرة، أنا أم بطل روايتي عبد السلام التفني؟!

١٠ من هذا الركام تخيرت مكاناً لعبد السلام، يلوب فيه خياله وهو محتجز في قبو، وتتوضع ذكرياته في أرجاء بيت صغير يشبه بيت بهيرة خانم. باحة الدار تغطيها عرائش «حبال الغرام» بأوراقها الخضراء، تخيم على الديار وتنشر رطوبة الماء والظلال، في التحتاني، غرفتان متجاورتان، بحرة نصف دائرية، مرحاض ودرج ملتبس يؤدي إلى غرفتين في الفوقاني تطل شبائيهما على الحارة. بيت الملم أشناته مما أبتع ونصدع في لحظات.

١٥ من النظرة الأولى، تميزت عكراً على وجه الأستاذ، كان محتقن الوجه، على غير مايرام، ولم يرد على سلامي، ظنته لم يسمعي. أخذت بإعداد الشاي، قال:

- لا أريد شايًا.

٢٠ التفت إليه، باغتني محملاً في، ثم أمطرتني بوابل من النعوت القارصة، ختمها بأنني أسوأ طالب التقاء في حياته!! تقبلتها دون جواب كطالب عاق. بعد أن نَفَثَ عن مزاجه الفظيع، سألني بحدة:

٢٥ - ما الذي ترمي إليه من أن اعتقالي لم يدم سوى أسبوع واحد، وغيري امتد اعتقالهم إلى أشهر وسنوات؟!

٣٠ كان ما يقوله بلا أساس على الإطلاق، لأنني عندما تذكرت الحادثة، استرجعتها محددة بيوم القبض عليه وإطلاق سراحه، وهو الآن لا يطول ذاكرتي فحسب، وإنما يفرض علي تكهنًا لم يرد على ذهني أيضاً.

- نحن لم نتكلم عنها.

- لقد حدثتك عنها وأظهرت تعجبك .

- حدثني عن صديقك القصاص .

- كان هذا في المرة الأولى .

- وهذه المرة الثانية .

- إنها الثالثة ، لقد جئت إلى هنا قبل ثلاثة أيام .

٣٥

لم ينفع مع الأستاذ تأكيد أن هذه هي المرة الثانية التي أزوره فيها ، أما الثالثة فلم تحدث بعد ، والثانية التي يشير إليها لم تكن قط . بينما أصر الأستاذ على أن هناك مرة ثانية ، وهذه هي الثالثة ، أما الثانية التي حدثت فعلاً ، فلم يمض عليها زمن طويل حتى ينساها ، فيها سأله عن حادثة اعتقاله التي سردها لي بالتفصيل ، واستمعت أنا إليها بإصغاء كامل ، وقبل خروجي لمحت إلى ما لمحت إليه ، وكانت غمزة لثيمة من تلميذ خبيث .

٤٠

(فواز حداد ، ١٩٩٨ ، ص ٢٣-٢٥)

نلاحظ في هذا النص أن الأستاذ المشار إليه بضمير الغائب يتناول الكلام على دفعتين متتاليتين في القسم الثاني منه (س ٢١ ، ٢٥) ، وقد فصل بينهما مقطع سردي صغير (س ٢٢-٢٤) . وبعد فاصل سردي آخر (س ٢٧-٢٩) ، نرى الطالب المشار إليه بضمير المتكلم يردّ على أستاذه (س ٣٠) . ومن ثمّ يتحول الردّ إلى حوار بين الشخصين المذكورين (س ٣٠-٣٥) . ولقد لجأ السارد إلى الربط بين مستوى سرده وبين كلام الشخص المنقول بادئ الأمر ، وعندما كان الكلام مقتصرًا فقط على الأستاذ . ففي المرة الأولى ، تمّ الربط بواسطة الجملة الفعلية : «قال» (س ٢٠) وفي المرة الثانية ، بواسطة الجملة : «سألني بحدة» (س ٢٤) . ولكن عندما ردّ الطالب على أستاذه ، أصرّ الربط بالرغم من الفاصل السردى بين سؤال الأستاذ وجواب طالبيه ، وبالرغم من اختلاف هوية المتكلم .

ونلاحظ أيضاً أن توزيع اللجوء إلى الربط والامتناع عنه يفيد حقاً أننا أمام عملية إضمار ، بالمعنى النحوي للكلمة ، وليس أمام عملية حذف أو تفكيك . فالسارد أخذ كل الاحتياطات اللازمة لكي يتجنب ، في آن واحد ، الالتباس

والإطناب وما ليس ضرورياً . ففي البدء ، اعتمد الربط لأنها المرة الأولى التي به .

فيها كلام أحد الشخص في هذا الفصل الثاني من الرواية ، والمقتطف من صفحته الثلاثة الأولى النص الوارد هنا . فاستعمال جملة الربط «قال» (س ٢٠) . في هذه المرة الأولى ، لا يتم ، والحال هذه ، عن أي تكرار أو إطناب . ولجوءه إلى الربط في المرة الثانية والتي تلت الأولى مباشرة يبدو أيضاً بعيداً عن التكرار ، لا بل ضرورياً . فجملة الربط «سألني بحدة» (س ٢٤) قدمت شيئاً جديداً بالنسبة إلى الأولى : التركيز على نبرة المتكلم الحادة ، علاوة على أن عدم التنويه بهوية المتكلم الذي ينتج عن الامتناع عن الربط قد يحمل هنا على الالتباس . فنحن لانزال في الصفحات الأولى من الرواية وفي بدء فصلها الثاني من فصولها السبعة عشرة ، ونكاد لانعرف شيئاً عن مسألة اعتقال الأستاذ التي أثارها هنا في سؤاله وعن مدتها . فعدم ذكر هوية المتكلم قد يحمل هنا على احتمالين : قد يكون المتكلم الأستاذ ، وقد يكون أيضاً الطالب . ويكون الاعتقال بذلك اعتقال الأستاذ في الاحتمال الأول ، واعتقال الطالب في الاحتمال الثاني . صحيح أن الفصل الأول نوه بهذه المسألة ، إلا أنه فعل ذلك بلمحة بصر وبكثير من التعقيد والتمويه : فالروائي لجأ ، في الفصل الأول من روايته ، إلى تقنية التقطيع السينمائي المعمول بها كثيراً في المسلسلات التلفزيونية ، والتي بموجبها استطاع السارد أن يقود ، بشكل متوازٍ ومتزامن ، سرد أحداث زمنين متباعدين مسافة عشر سنوات . فهذه التقنية ، التي جابه بها الروائي القارئ في بدء الرواية وعلى مساحة ثماني عشرة صفحة (ص ٥-٢٢) ، حتمت على هذا الأخير أن يستنفد طاقات هائلة من الانتباه والتركيز ، بدرجة أنه من الصعب أن يكون قد علقت في ذهنه تفاصيل كثيرة ، بما فيها مدة اعتقال الأستاذ . ولنفترض ، مع هذا ، أن القارئ استطاع أن يستوعب كل ما قدمه الفصل الأول ، فإن الالتباس الذي قد ينجم عن عدم ذكر هوية المتكلم يبقى وارداً أيضاً ، نظراً إلى وقوع الكلام المنقول في الصفحات الأولى من الرواية ، حيث الأبواب تكون مفتوحة أمام كل الاحتمالات : فما الذي يمنع أن يكون كل من الأستاذ وتلميذه قد اعتقل بدوره وأن يكون التلميذ هو الذي يبادر أستاذه بالسؤال وليس العكس ؟ [ستتناول لاحقاً (الفقرة ٣-٣-١ ، ١) خصائص تقنية التقطيع] .



فضرورة وضع الأمور في نصابها، في هذا الموقع الحرج من الرواية، هي التي حتمت هنا ذكر هوية المتكلم، وبالتالي القيام بالربط بين مستوى السرد الناقل ومستوى كلام الشخص المنقول. والمسار الواضح الذي وُضع فيه السرد جرأً ذلك سمح بدوره بالعدول عن الربط في ما تلا من نقل الكلام المتبادل بين الأستاذ وتلميذه. وقد أتى هذا الكلام بشكل حوار محصور في موقع واحد وغير متناثر بين المقاطع السردية (س ٣٠-٣٥). وهذا عامل ثانٍ يعزز إمكانية إضمار الربط ويساعد على أن يُسمح للقارئ بأن يحدد بنفسه هوية المتكلم، دون أن يكلفه ذلك عناءً كبيراً، ودون أن يحرمه في الوقت نفسه من متعة إدراك أمور تستنبط من السياق ولا تذكر حرفياً، ومن حقه في أن يساهم في تركيب الرواية وخلقها وفي تجنب السهولة والرتابة والتكرار.

من المؤكد أن إضمار الربط، وبصفته هذه فقط، هو أبعد من أن يوفر للقارئ هذا الوضع الخلاق في تلقي العمل السردى. فهو فقط واحد من العوامل التي تتضافر على خلقه. ولقد قدم نص فواز حداد الوارد هنا بعضاً منها. فعلاوة على تقنية التقطيع السينمائي التي نوهنا بها، والتي اعتمدها الروائي في الفصل الأول من روايته، والتي تفرض على القارئ براعة كبيرة في تفكيك مواد متتالية وإعادة تركيبها من جديد، فإننا نلاحظ هنا أن السارد يتعمد اختزال تفاصيل كثيرة ويترك للقارئ مهمة افتراضها وتخيلها ووضعها في مكانها.

ففي القسم الأول من هذا النص (س ١-١٧) - وقد حُذف منه ما ليس ضرورياً للأخذ بمعطياته العامة، وهو يقع في المكان المشار إليه بعلامة التنصيص: [...] - نفهم من السارد أنه عاد إلى حارة البحصّة للمرة الثانية، ليس لأجل زيارة الأستاذ صباح، كما فعل في المرة الأولى، إنما لكي يستوحي من هذه الحارة، التي عاش فيها طفلاً ويافعاً، مكاناً لبطل رواية يكتبها، وهو عبد السلام التفتي. ولقد وقع اختياره على بيت بهية خانم كما عرفه سابقاً والذي ساعدته ذكرياته ومخيلته

وحينه على أن يبعثه من تحت الأنقاض ويعيده إلى الوجود. وفي هذا القسم الأول من النص، لا يلمح السارد، لا من قريب ولا من بعيد، إلى أنه غير رآيه واستنها الفرصة لكي يزور الأستاذ في بيته القائم في البحصّة وفي مكان مجاور للمكان الذي كان يقع فيه بيت بهية خانم. كما أنه لم يذكر لنا كيف وجد نفسه مدفوعاً إلى دخول بيت الأستاذ وكيف ولج إلى الداخل ووصل إلى الغرفة التي يجلس فيها الأستاذ وبما بادره وكيف سلّم عليه و... فجأة، ما إن انتهى من تصور المكان الذي اختاره لبطل روايته، عبد السلام التفتي، حتى أرانا نفسه يحضر الشاي لأستاذه وقد تعجب من جفاء استقباله له (س ١٨-٢٠). ففي الانتقال مما أتى في القسم الأول من النص (س ١-١٧) إلى ما بُدئ به القسم الثاني (س ١٨-٢٠)، اختزل السارد بقفزة سريعة كل الأمور المفترض وقوعها بعد الانتهاء من الوقوف على أطلال البحصّة وقبل أن نراه في حضرة أستاذه، متفرساً في وجهه وقد احتار من تعكر مزاجه. والاختزال هذا لا يسيء طبعاً إلى فهم الرواية، إنما يشد انتباه القارئ ويدعوه إلى أن يملأ الفراغ الذي تُرك عمداً، كما أنه يوفر عليه قراءة تفاصيل رتيبة، تسير على منوال واحد هنا وهناك.

بهذا المعنى الاختزالي نفهم عمل تقنية إضمار الربط التي أتينا على وصفها، ونفهم أيضاً شيئاً من العوامل التي تكمن وراء هذه التقنية التي تعدّ وجهاً من أوجه التجديد في الفن السردى، ولا سيما الروائي منه: فارتباك الروائي في تكرار أفعال مثل «قال»، «أجاب»، «صرخ»، «سأل»، «أردف»... كل مرة يتنقل الكلام إلى شخص الحدث، وإحساسه برتابة وقبحها على القارئ وبالمثل الذي قد يشيره في نفسه، وشعوره بالتصنع وبعدم الصدق في التفتي في تنويع هذه الأفعال، هذه الأمور حملت الروائي على أن يختزل عملية الربط ويضمّرها، إلى أن تمر منها شيئاً فشيئاً، ودفع بهذا التحرر إلى درجة الحذف النهائي.

## ٢- حذف الربط

حذف الربط هو الامتناع عن القيام به أيًا كان موقعه . ويحرص السارد هنا بشكل خاص ألا يذكر مطلقاً هوية الشخص الذي سيتناول الكلام . إنه يورد فقط الكلام المنقول ويترك للقارئ مهمة تحديد هوية المتكلمين ، ودون أن يساعده على ذلك بأن يتوه بالتركلم البادي على الأقل ، كما هو حال الإضمار . وتعريف عملية حذف الربط من هذا المنطلق هو تعريف نحوي بالدرجة الأولى ، وتقابلاً مع الإضمار . فعندما لا يغيب في تركيب أول أي ركن من أركان النظم ، ومن ثم يختزل واحد منها في تراكيب لاحقة ومماثلة للأول ، نكون أمام عملية الإضمار . أما إذا لم يوت في تركيب أول بركن من أركانه ، ولم يذكر عمداً ، نكون أمام عملية الحذف .

ولكن إذا أمعنا النظر ، دلاليًا ، في السياق الذي يقع فيه الحذف ، وأخذنا بكل معطيات المعنى ، يمكننا القول إن حذف الربط قد يكون أحياناً درجة من درجات الإضمار ، وقد يذهب أبعد من ذلك في خلط الأوراق ، لهذا الغرض أو ذاك . النص التالي (النص السابع والعشرون) المأخوذ أيضاً من صورة البرواني لفواز حداد ، والمختزل بدوره في بعض مقاطعه ، يساعدنا على أن نرى بعضاً من هذه الحالات .

## النص السابع والعشرون

١ وجدت نفسي أمام الباب ، أفرع الجرس بإلحاح والباب يفتح عليها ، مشدوهة ومرهقة يغمرها النور المنبعث من الداخل ، وأنا في مواجهة طيف كان شاحباً ، وهو الآن على وشك الانطفاء في الضوء ، وإذا حاولت الكلام ، لم يكن صوتها ، وإنما صوت الأستاذ صادراً من الغرفة المفتوح بابها :  
٥ - من ؟

ابتعدت عن الباب .

- ادخل ، لقد سمع رنين الجرس .

في غرفة الجلوس ، طالعتني الأستاذ صباح ، متفرساً في وجهي . جلستُ على كنية قرية ، فيما اعتدل الأستاذ على كنيته .

١٠

- أنت ؟

هزئت رأسي . زوى ما بين عيني واستدرك :

- أأنت الذي قدمت نفسك على أنك س . ثم على أنك . ماذا كان اسمك ؟

تجاهلت سؤاله ناظراً إلى هدى ، كانت تحدق في بحدة . أكمل الأستاذ :

- أعتقد أنك في هذه الساعة س .

- أنا لست س .

- وما الفارق ؟

- الفارق كبير .

ترددت للحظات ، ثم قلت مصراً :

- س ، شخص حقيقي .

- وما أدراك .

- لقد كلمني بالهاتف .

تساءل ساخراً .

- هل أنت متأكد ؟

- ورأيت .

تدخلت هدى :

- لتكلم عن شيء آخر .

[ ... ]

- هل تريد معرفة الحقيقة ؟

بدأت بسؤال كنت سأسألها إياه ، ولم أظن أن الحقيقة ستكون صدمة

كاملة ، وأن ما يربطها بس ليس معرفة أيام أو مؤخراً وعابرة ، وإنما علاقة

وثيقة وقديمة .

... تعرفت عليه في كافتيريا الجامعة ، كان شاباً على وشك التخرج من

كلية الحقوق ، قد أطلت شعره وأهمل حلاقة ذقه ، يدخن بشراهة ويشرب



خمس فجاجين من القهوة في الجلسة الواحدة. لم يبال إلا بها، سألها عن اسمها، وعرف أنها ابنة الأستاذ قدوري، كان أستاذه في الثانوية، قال يا للمصادفة الرائعة، ولم تدر أنه سيأتي يوم وتكون تلك المصادفة مروعة. أحب واحدهما الآخر بعد عدة نظرات، وتواعدا على الزواج بعد عدة لقاءات. [ . . . ]

كانت الثورة التي حلم بها قد أخرجته من صفوفها، وبات عاطلاً من الثورة، تيمته ويتمته، نغم عليها (عمليات مشهدة تلفت الأنظار لكنها غير فعالة) ولم يعد يعبأ بإيقاظ ضمائر لامبالية (إنها بالأحرى ميتة). قال، إنهم يراقبونني، ويتصرف كأنه مراقب فعلاً، يبدل أماكن إقامته ويخفيها، يتخلف عن مواعيده، ويغير اسمه - في ذلك الوقت أطلق على نفسه س قبل أن يطلقه عليه - وحقق على ثورة نبذته إلى ركن قصي، انكفاً فيه ولم يرض به، حفزه على اختلاق أعداء خليط من ثوار ورجعيين ومأجورين يريدون الانتقام منه، تراءى لي في أحد الأيام أنني رأيت واحداً من متعقبيه، وتخيلت أن هناك التزام عقد حتى الموت ونكل عنه، وها هم في إثره حتى الموت. لم يطل الوقت عندما اختفى مطارده، ركبته بعدها لثة القوى العظمى بأجهزة مخابراتها وعملياتها السريين ومخططاتها الجهنمية، هؤلاء . . . (ما بالهم هؤلاء؟! إنهم يتحكمون عبر قنوات سرية بعالم هو رقعة شطرنج - استعار هذا التعبير من كتاب قرأه عن نشاط المخابرات الأمريكية - على ألعابها من واشنطن وموسكو. نحن البيادق، نقبع في خاناتها المهملة، مسلوين من قدراتنا ومقدراتنا ولا يد لنا في كبواتنا، ومحكوم علينا بنقلة عمية، وتلك الحروب والانقلابات والثورات المرئية، إنما تخضع لوفاق دولي أمريكي روسي، لاتغيب عنه الصهيونية العالمية. جدار شامق وكثيم شاده ووقف عاجزاً حياله، ولم يرتد عنه إلا إلى ماض شامه وبإجحاف أن يكون مزوراً ومزيفاً، مندفعاً فيه كعاصفة تقتلع كل ما يصادفها. . . أيام الطفولة (نسيتها) والمدرسة (تمت إلى عالم لا أعرفه) والأشخاص (خدعوني) والحب (ما أسوأ العواطف)

٣٥

٤٠

٤٥

٥٠

٥٥

والمبادئ (أجهلها) في جولته سيعترضه معلمه في المدرسة والسياسة والفضال. الأستاذ صباح الذي كان بالنسبة له وفي أيام نقاوته الأولى، مثال الإخلاص والتضحية، عقبة . . . كي يزيحها عن طريقه عليها ألا تشذ عن نهجياته، تماخذ يطيح بها مرة واحدة إلى درك الخيانة (حتى الأستاذ خان مبادته) دون أن يدري أنه سوف يجهز عليه متعمداً وبحمافة لن أغفرها له، لست أدافع عن أبي فقط، إنني أدافع عنهما معاً. إنه يسعى إلى تدمير ذاته عبر الآخرين، وربما كان يبرئها عبر إدانتهم، وسواء كان يدمرها أم يبرئها، فهو ينسف كل ما آمن ووثق به، وضحي من أجله، ما حلم به وتمناه وأحبه . . . بالتقيط وكيفما اتفق. عندما نبنت فكرة الرواية في ذهنه، بدت الكتابة بحد ذاتها، إحساساً بالحياة ومواجهة لها من جديد، وولوجاً فيها. كان يتحامل على نفسه ويعلم ذاته في نقاعة تسبق الشفاء. ثم، وكأن ذلك الجدار الشامق كان هشاً ونهارى من تلقائه. استرجع صفاء ذهنه وروحه المرححة وتعافى من وساوس نغلت فيه وأنهكت. كان يكتب بمتعة ودهشة (إنني ألعب دورين، المحقق والموقوف) يبني أحداثاً (إنها تحرفني معها) ومواقف مثيرة (تفاجئني) كم دامت هذه التسلية الممتعة التي انقلبت إلى تسلية مرعبة؟! وكان تلك الوسواس التي تمكنت منه، قد أطلقت زماً لتستعيده في دور آثره (المحقق) وموقف أسره (التحقيق) ضبطلت س ينقب في حياة الأستاذ، يبذر شكوكه، يختلقها ويحاصره بها، ساعياً وراء مذكراته، وحتى بعد أن قرأها قال، هناك فصل لم يكتبه الأستاذ. دور استمراره ولم أعد أفهمه، هل كان يلعبه في الرواية أم مع الأستاذ بالذات (لن يقلت مني) من؟! (سأدفعه إلى الاعتراف) من يردد هذا، المحقق أم س؟! إذا كان س فالرواية ماذا كانت. . . تغطية، وسيلة، تنفيت؟! ظاهرها خلاف باطنها، رواية هي ادعاء رواية.

٦٠

٦٥

٧٠

٧٥

(فواز حداد، ١٩٩٨، ص ١٦٩-١٧٧).

ففي القسم الأول من هذا النص (س ١- ٢٧)، الذي يبدأ من الصفحة الثالثة (ص ١٦٩) من الفصل الحادي عشر من الرواية (ص ١٦٧- ١٨٢)، يلجأ السارد للمرة الأولى في هذا الفصل إلى نقل كلام شخصه نقلاً مباشراً. وفعل ذلك، بادئ الأمر، دون أن يربط بين مستوى السرد الناقل ومستوى كلام الشخص. ومع أن المشاركين في الحوار هنا هم ثلاثة: الأستاذ المدلول عليه بلقب «أستاذ»، وابنته هدى المحال إليها بضمير الغائب المفرد والمؤنث، والطالب المشار إليه بضمير المتكلم، فإن القارئ لا يجد صعوبة في التمييز بين هذا المتكلم وذاك، نظراً إلى التفاصيل التي أتى بها السرد السابق لكلام الشخص، وتربطاً مع ما نطق به هذا وذاك ومع خصائصه الصرف - نحوية. فالسرد (س ١- ٤) يضعنا أمام مشهد مثلث الأركان:

- الطالب أمام شقة الأستاذ يقرع الجرس ويهم بالدخول،

- الفتاة، ابنة الأستاذ، داخل المنزل وليس بعيداً عن المدخل،

- الأستاذ في غرفته وقد فتح بابها.

فعندما نسمع المتكلم الأول يقول «من؟» (س ٥)، نربط هذا الكلام بمن هو داخل المنزل: إما الأستاذ وإما ابنته، مع أن السرد يساعدنا أيضاً على أن نبعد الابنة عندما أوضح: «لم يكن صوتها وإنما صوت الأستاذ» (س ٤). غير أن هذه المساعدة ليست فورية هنا. فالقارئ لا يظن لها إلا بعد أن يميز هوية صاحب الكلام الثاني: «ادخل، لقد سمع رنين الجرس» (س ٧). فالقائم بالأمر هنا لا يمكن إلا أن يكون الفتاة، لأن ما أتى في الجملة الثانية التي تلت الأمر ينطبق على غائب مذكر داخل المنزل، أي على أبيها الأستاذ. فتأكيداً على أن الآخر سمع رنين الجرس يؤكد للقارئ، بشكل رجعي، أن قائل «من؟» هو الأستاذ.

وبالطريقة ذاتها، أي بالربط بين تفاصيل الفواصل السردية وبين فحوى كلام الشخص وخصائصه الصرف - نحوية، نستطيع أن نحدد هوية المتكلم في ما تلا من حوار.

هذه المعطيات تحملنا على القول إن حذف الربط هنا، في بدء هذا المشهد، هو أقرب، دلاليًا، إلى الإضمار. وما يرجع هذا الاحتمال كون السارد لم يلتزم بالامتناع عن الربط في كل ما تلا من الكلام المنقول نقلاً مباشراً، وذلك لتجنب إلتباس قد يتجم عن عدم الربط. فلو لم ينو مثلاً بهوية من قال:

أعتقد أنك في هذه الساعة س (س ١٥)

ذاكراً أنه الأستاذ، لكأن اختلطت الأمور على القارئ هنا، لأن الفاصل السردى الذي سبق الكلام المنقول سلط الأضواء على ابنة الأستاذ، وليس على أبيها:

نجاهلت سؤاله ناظراً إلى هدى، كانت تحديق في وحدة (س ١٤).

الأمر يختلف في الجزء الثالث من هذا النص (س ٣٨- ٧٩)، وقد مهد له بثان (س ٢٨- ٣٧) يرسم إطار السياق العام الذي يرد فيه الجزء الثالث. فبطلنا الفاصل التمهيدي (س ٢٨- ٣٧) على أن هدى تنفرد بالبطل، تلميذ أبيها، الذي رأيناه الآن يدخل إلى حيث تقيم مع أبيها، وذلك لتقدم له بعض المعلومات عن الشاب الذي كان يصطحبها قبل عودتها إلى البيت، والذي اتضح للتلميذ أنه س. ونقل السارد ما أسررت إليه هدى نقلاً أقرب إلى التمثيل. وذلك بسياقه الكلام المنقول بصيغة متجانسة إحصائياً، وعلى مستوى الجملة القطعي، مع السرد، وهي صيغة الغائب. «تعرفتُ عليه» (س ٣٢)، وليس بصيغة المتكلم: «تعرفتُ عليه؟» إلى جانب عدم التضمن النحوي بواسطة أداة مصدرية. فأتى هذا النقل بشكل استطراد ينم عن شيء من التصرف في نقل السارد، وقد عززه ابتداء السرد بثلاث نقط، علامة التنصيص التي تدل على الاختزال. ولقد احتل هذا النقل الاستطرادي ما يقارب الست صفحات من صفحات طباعة الرواية (ص ١٧٢- ١٧٧)؛ والوارد في هذا الجزء الثالث من النص يشكل الصفحتين الأخيرتين منه.

فصيغة الغائب للمفرد المذكر التي يبتدئ بها هذا القسم الثالث من النص (س ٣٨...) تحيل إذاً إلى س، وبطريقة مفترضة أن تكون نقلاً عن هدى، وذلك نظراً إلى الشكل الذي بدى به هذا النقل من جهة، كما رأيناه في المقطع التمهيدي

(س ٣٢-٣٧)، ونظراً إلى عدم التنويه، في كل ما سبق، بالانتقال إلى شكل مغاير كل المغايرة، من جهة ثانية، والذي لا يمكن أن يكون هنا إلا النقل المباشر. وهذا يفترض بدوره ألا يستعمل هذا النقل صيغة المتكلم، أقله في الإحالة إلى هدى.

ولكن ما إن نصل إلى هذا القسم الأخير من النقل الاستطرادي المتمثل، وننتقل في القراءة، حتى يخيل إلينا أن أموراً كثيرة تختلط علينا شيئاً فشيئاً. ففي هذا السرد المنقول جمل كثيرة موضوعة في صيغة المتكلم، خلافاً لما هو مفترض، وغير مفصولة عن متن السرد بعلامات تنصيب خاصة، منها على سبيل المثال:

- تراءى لي في أحد الأيام أنني رأيت واحداً من متعقبيه، وتخيلت أن هناك... (س ٤٥)

- ... وبحماقة لن أغفرها له، لست أدافع عن أبي فقط، إنني، أدافع عنهما معاً. (س ٦٢-٦٣)

وهناك جمل أخرى موضوعة بين عارضتين:

- في ذلك الوقت أطلق على نفسه س قبل أن نطلقه عليه (س ٤٢-٤٣).

وفئة ثالثة، أشبه بالكلمات والعبارات المقطعة، موضوعة بين هلالين ومتناثرة في متن النص. فلمن يعود كل من هذه الفئات الثلاث التي لا تبدو متجانسة حتى مع خصائص التهجين في النقل المتمثل (الفقرة ٢-٢-١-١، ٣)؟

يبدو أن صاحب الفئة الأولى هو هدى، الأمر الذي لا يتضح جيداً إلا عندما يحيل السرد إلى الأستاذ بصفته أب من يتكلم، والذي لا يمكن أن يكون إلا هدى:

(حتى الأستاذ خان مبادته) دون أن يدري أنه سوف يجهز عليه متعمداً

وبحماقة لن أغفرها له، لست أدافع عن أبي فقط... (س ٦١-٦٣).

وبما أن هذه الفئة الأولى من الجمل الموضوعة في صيغة المتكلم تتوافق إحصائياً والسرد الذي أتى في هذا الجزء الأخير من النص، وليست مفصولة عنه بواسطة علامات تنصيب خاصة، فإن كل ما أتى في هذا الجزء الأخير يكون، بيناته العام، كلاماً أتى على لسان هدى.

الفئة الثانية التي وضعت بين عارضتين تتوافق أيضاً مع السرد الذي تقوم به هدى. إنما تأتي بشكل شروحات وتعليقات على بعض التفاصيل المذكورة في السرد:

- في ذلك الوقت أطلق على نفسه س قبل أن نطلقه عليه - (٤٣)،

- استعار هذا التعبير من كتاب قرأه عن نشاط المخابرات الأمريكية - (س ٤٩-٥٠).

وشعور الروائي بالدور الدلالي الذي تقوم به هذه الجمل، بوصفها شروحات وتعليقات، حملته على أن يبرزه بعلامات تنصيب ملائمة: العارضتين.

هذا يعني، وبغض النظر الآن عن الفئة الثالثة المتناثرة بكثافة في متن السرد، أن السارد الذي راح، بادئ الأمر، ينقل عن طريق الاستطراد والتمثل ما علمه من هدى عن س، أن هذا السارد الأول تخلى عن مهمته في هذا الجزء الأخير من النقل، ليتحنّ جانباً، وليدع هدى تخبر بنفسها، أو، أقله، ليدع القارئ يحس بصوتها ويتمس سماته. ولكن هذا التخلي هو تخلّ ظاهري فقط وينم على عكس ذلك. ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى طريقة الانتقال إلى النقل المباشر والقائمة على حذف الربط بين المستوى الناقل والمستوى المنقول.

فصحيح أننا هنا أمام سرد أتى حرفياً على لسان هدى، شخص من شخص الرواية، ويشكل بالتالي سرداً من الدرجة الثانية، إنما إلحاقه مباشرة، وبدون أي ربط، بسرد أول ينجزه السارد، مبدع الشخص، واشترك السردين، السرد الناقل والسرد المنقول، بموضوع واحد، وانطلاق الثاني من النقطة التي توقف عندها الأول، كل هذه الأمور تخلق انطباعاً أن السارد الناقل ومبدع الشخص انزلق شيئاً فشيئاً إلى تمثيل كلي لما هو منقول. من هنا صعوبة تمييز المستوى التخاطبي الذي يقع عليه ما هو بين هلالين وما هو متناثر هنا وهناك في متن البناء، وقد تعمد السرد أن يطمس معالمه بالامتناع عن الربط وعن ذكر هوية المتكلم داخل ما هو منقول، مضاعفاً بذلك عملية الحذف الأولى التي سبقت الانتقال إلى السرد المنقول، وهو سرد من الدرجة الثانية، بعمليات حذف داخلية ومتكررة.

فإذا أمعنا التدقيق في ما هو موضوع بين هلالين وفي السياق الذي يقع فيه، أمكننا القول إن بعضاً من وحداته يتوافق معنوياً ودلالياً مع ما ذكره السرد عن المسرود عنه، أي س، ويمكن بذلك النظر إليه بصفته كلاماً حرفياً أتى على لسان س وقد اقتبس السارد بحرفيته، وهو هنا هدى، ابنة الأستاذ، أولاً، ومن ثم الناقل سرد هدى والمتمثلة تمثلاً كلياً، أي السارد الأول، طالب الأستاذ. وهذا الحكم ينطبق بوضوح على الوجدتين الأوليين مما هو موضوع بين هلالين:

(١) (عمليات مشهدة تلفت الأنظار لكنها غير فعالة) (س ٣٩-٤٠)

(٢) (إنها بالأحرى ميتة) (س ٤٠).

فعندما نقرأ (١) و(٢) في سياقهما، وهو التالي:

كانت الثورة التي حلم بها قد أخرجته من صفوفها، ويات عاطلاً من الثورة، تيمته ويتمته، نغم عليها (عمليات مشهدة تلفت الأنظار لكنها غير فعالة) ولم يعد يعبا بإيقاظ ضمائر لامبالية (إنها بالأحرى ميتة). قال، إنهم يراقبونني، ويتصرف كأنه مراقب فعلاً، يبدل أماكن إقامته ويخفيها، يتخلف عن مواعيده، ويغير اسمه. (س ٣٨-٤٢)

يسهل ربط الأحكام السلبية القاسية التي تنم عنهما هاتان الوجدتان بما ذكره السرد عن س وسبقهما مباشرة. فحال من يصف العمليات الثورية بكونها «عمليات مشهدة» هو حقاً حال من «ينغم» على الثورة. وعندما تنعت الضمائر بكونها «لامبالية»، ومن ثم يُزاد على هذا الحكم بكونها «ميتة»، يمكننا أيضاً أن نرى في الأمر تدرجاً في أحكام تصدر عن شخص واحد، س المسرود عنه. وانطلاقاً من هذا التكامل الدلالي بين السياق السردى وبين الوجدتين (١) و(٢) من الوحدات الموضوعية بين هلالين، يمكننا أن نعمم الحكم على سائر الوحدات الموضوعية بين هلالين ونعدّها، قياساً على ما سبق، كلاماً حرفياً أتى على لسان س، وقد نقل بحرفيته، مع حذف الربط بين مستوى السرد الناقل وبين مستوى الكلام المنقول؛ علماً أننا لم نأخذ بعين الاعتبار التكامل النحوي الملاحظ أيضاً في بعض الأحيان

بين السياق السردى وبين ما هو بين هلالين، والذي يحملنا على إمكانية أن نرى في الأمر ما سندعوه لاحقاً «اقتباساً» (الفقرة ٢-٣-١).

وعلى إبعاد هذا الاحتمال الأخير، إن تعميم الحكم بأن كل ما هو بين هلالين هو كلام منقول نقلاً مباشراً عن س لا يمكن أن يكون قاطعاً وأن يفتي احتمالات أخرى، كما هو حال ما أتى مثلاً في سياق الكلام على الطفولة والمدرسة والحب:

جدار شاق وكتيم شاده ووقف عاجزاً حياله، ولم يرتد عنه إلا إلى ماض شاده وبإجحاف أن يكون مزوراً ومزيفاً، مندفعاً فيه كعاصفة تقتلع كل ما يصادفها... أيام الطفولة (نسيتها) والمدرسة (تنت إلى عالم لا أعرفه) والأشخاص (خدعوني) والحب (ما أسوأ العواطف) والمبادئ (أجهلها) (س ٥٤-٥٨).

فالجمال الموضوعية هنا بين هلالين، وهي إشارية ومقتضبة جداً ومصوغة بصيغ المتكلم بشكل عام، تفيد معانٍ وأحكاماً تنطبق إمّا على س المسرود عنه، وإما على هدى، ساردة حياة س، وعلى وضعها وقت السرد، وإما على ناقل سرد هدى، وعلى وضعه وقت السرد الذي يقوم به والذي ينقل هنا سرد هدى: فقد يكون المسرود عنه هو الذي نسي طفولته؛ وقد تكون الساردة هي التي نسيت ما ذكره لها س عن طفولته، أو ما تعرفه هي عن هذه الطفولة؛ وقد يكون السارد الناقل هو الذي نسي ما أسرت له هدى عن طفولة س...

- ففي الاحتمال الأول، نكون أمام نقل مباشر وقد حذف ربطه بمستوى السرد. والقائم بالحذف هنا، قد تكون الساردة هدى، وقد يكون ناقل سرد هدى، البطل سارد الرواية. ففي الحال الأولى، أي في الحال التي يكون فيها الحذف من صنيع هدى، يتم هذا الحذف عن انفعال هدى في سردها، انفعال حافظ عليه أيضاً ناقل السرد وتمثله بدوره. أما إذا كان الحذف من صنيع ناقل سرد هدى، فلإن الانفعال ينحصر به فقط. وهذا يتماشى جيداً والتعلل الكلي الذي انزلق إليه السارد بطل الرواية في الجزء الأخير من نقله ما أسرت له هدى عن س.

- وفي الاحتمال الثاني ، احتمال أن تكون هدى هي التي نسيت طفولة س ، تكون الجمل الموضوعية بين هلالين كلاماً أتى على لسان هدى وكأنه ردّ على استفسار من تسرد له . وردّها هذا ينطبق على حالها وقت السرد ، وهو بذلك غريب عن السرد أو تدخل صريح فيه ، وقد نقله بحرفيته ناقل سرد هدى ، أي البطل ، سارد الرواية ، مع الالتزام بمبدأ الاختزال والحذف . وهذا يتمشى أيضاً والتمثل الكلي الذي ارتقى فيه السارد عندما راح يسرد بصوت هدى .

- أما في الاحتمال الثالث ، احتمال أن تكون الجمل الموضوعية بين هلالين صادرة فقط عن ناقل سرد هدى ، البطل سارد الرواية ، فإن هذا الأخير يكون فقط معنياً بها . وما تنفيذه ينطبق على حاله وقت النقل ، ويعد بذلك تدخلاً في عملية النقل . ولكن هذا التدخل يتم هنا عن درجة قصوى في تمثّل المنقول : السارد الناقل نسي أن ما ينقله ليس له أصلاً وراح يتصرف وكأنه يخصه والمعني المباشر به ، وليست هدى ، المنقول عنها ، أو س ، المسرود عنه .

وهذا الاحتمال الثالث يرتدّ بدوره على قراءتنا السابقة للوحدات الأولى مما هو موضوع بين هلالين ، وانطلاقاً من (١) و(٢) . فما الذي يمنع ، والحال هذه ، أن يكون ما نظر إليه بوصفه كلاماً حرفياً أتى على لسان س في (١) و(٢) ، ما الذي يمنع أن لا يكون اقتباساً حرفياً عن س وأن يكون مزائدة على ما ذكره سرد هدى عن س ، مزائدة تصدر مباشرة عن السارد الناقل سرد هدى ؟ وترجيح كفة البطل ، سارد الرواية وناقل سرد هدى ، على هذه الأخيرة له ما يبرره : إن معطيات كثيرة في الرواية ، وخلط الأوراق هنا واحد منها ، توحي أن س هو ، معنوياً ، الوجه الآخر لهذا البطل ؛ علاوة على أن هدى تتحامل على س في بعض تعليقاتها ، وكما رأيناها تفعل في كلامها الصريح على أبيها (س ٦٢-٦٤) .

وإننا لنلمس جيداً تعدد الاحتمالات وتفرعها وتشابكها التي وضعتها أمامها تقنية حذف الربط بين مستوى تخاطبي وآخر ، وقد أتى هذا الحذف هنا مضاعفاً وعلى درجتين : درجة أولى خارجية وشاملة تتوضع في الانتقال من مستوى سرد

الرواية ، سرد الدرجة الأولى الذي يقوم به البطل السارد ، إلى مستوى سرد من الدرجة الثانية تنجزه هدى ، أحد شخوص المستوى السابق ؛ ودرجة حذف ثانية داخلية ، تتوضع في متن سرد الدرجة الثانية ، وفي الانتقال من هذا السرد إلى كلام قد يكون صاحبه المسرود عنه . وإننا لنلمس أيضاً كم كلفنا ذلك من جهد وعناء ، وكيف أرغمنا على أن نقطع النص ذهاباً وإياباً ، بهذا الانحياز وبذلك ، دون أن نتوصل إلى احتمال قاطع ، ودون أن يبعد احتمال ما إمكانية آخر أو أكثر . وإضافة إلى كل ما سبق ، يبدو لنا أن صاحب الرواية يتعمد دفع القارئ إلى مثل هذا التلقي ، وكأنه يخشى ألا نعطي الأمر حقه من الانتباه والتمحيص ، فحمل هدى في نهاية سردها (س ٧٧-٧٩) ، وفي كلامها على رواية يؤلفها س ، على أن تنبهنا إلى الأمر ، فتتساءل بدورها عن هوية المتكلم في ما ورد بين هلالين ، وقد قدمت احتمالين : احتمال أن يكون س واحتمال أن يكون واحداً من أبطال رواية س ، مضيئة بذلك إلى ما سبق مستوى تخاطبياً رابعاً ، ومقدمة في الوقت ذاته صورة عن البناء ، أو عن واحد من مقوماته ، وصورة عن التلقي . وتأخذ هذه الصورة المزوجة أهميتها من كونها طبقة من طبقات دلالة الرواية المباشرة ، وقد برزها العنوان الذي وضعه فواز حداد لروايته وهو «صورة الروائي» .

ما يهمنا من هذه الصورة هنا هو الوظائف التي أوقفنا عليها عمليات حذف الربط في الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر . نستنبطها بإيجاز .

- خلافاً لما هو متوقع ، إن حذف الربط هو واحد من أنجع الوسائل التي ترغم القارئ على الانتباه إلى بناء الرواية التخاطبي وإلى تعددية مستوياته وإلى ضرورة التمييز بينها .

- وهو يظهر بذلك صوابية انطلاق هذه الدراسة من مسح شامل للمستويات التخاطبية التي قد يبني عليها النص ، وصوابية تحديد التقنيات التخاطبية والتعريف بها انطلاقاً من طرق الانتقال من مستوى إلى آخر ومن طرق تقاطعها .

- كما أنه يساعدنا على أن نفهم بعض الأسباب التي جعلت منه واحداً من أبرز مقومات تحديث السرد في القرن العشرين أو في مرحلة معينة من تطور هذا



الفن، وبعد أن ظهرت بوادره في القرن التاسع عشر، ولاسيما في الأدب الأميركي والإنكليزي: إنها بادئ الأمر حرص الروائي على انتزاع القارئ من عاداته السلبية والمخدرة بعض الشيء في تلقي العمل السردي، والتي ساهم في تحجيرها المغالاة في تقليد كبار روائي القرن التاسع عشر الكلاسيكيين والابتعاد بذلك عن الابتكار والتجديد.

- ولكن إلى جانب عملها الأساسي هذا بوصفها وسيلة تغريب في التلقي وفي إرغام القارئ على الانتباه إلى صنعة الرواية وعلى إعطائها حقيقتها من الاهتمام، إن تقنية حذف الربط تقوم بوظائف دلالية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسياق الذي تقع فيه. فهي تنم عن موقف السارد مما ينقل من كلام شخصه وعما يدور في رأسها، وعن وضعه وقت السرد. ولقد رأينا هنا كيف أدى حذف الربط إلى إمكانية اقتراب السارد مما دعونه حتى الآن «تمثل المقول تمثلاً كلياً»، تسمية ستوقف عندها بعد قليل، وكيف دفع به هذا التمثيل إلى تفاعل مع ما هو منقول وإلى استرسال في انفعالات مرافقة للنقل.

- ويوظف حذف الربط بشكل خاص في تصوير الهذيان والانفعالات القوية وما يلامس اللاوعي أو ما هو دون التعبير اللغوي. ومن المؤكد أن يكون التصوير هنا تصويراً إنشائياً، أي أن يضع الروائي أمامنا شخصاً يعيش هذه الحالات من خلال ما يتفوه به. فمن الطبيعي، والحال هذه، أن لا يقيم من هو أسير هذا الوضع أي فاصل بين هذا الأمر أو ذاك، وأن لا يربط بالتالي بين ما يصدر عنه شخصياً وبين كلام سمعه عن هذا أو عن ذاك أو قيل في هذه المناسبة أو تلك. لذا ارتبطت تقنية حذف الربط بما دعي في الإنكليزية بـ «stream of consciousness» وفي الفرنسية بـ «monologue intérieur» وفي العربية، ونقلاً عن الإنكليزية بـ «تيار الوعي».

ولكن، كما رأينا، إن تقنية حذف الربط لا تقتصر فقط على تصوير تيار الوعي بصفته تياراً يتدفق من رأس شخص من الشخص؛ إنما يطل مفعولها أيضاً

السارد الذي ينقل أمراً صدر عن فم أحد الشخص أو دار في رأسه، أكان هذا المنقول تياراً وعياً أو لا. ربما لهذا السبب نرى كثيراً من رواد تيار الوعي الغربيين يقيمون فاصلاً قوياً بين مستوى السرد غير المعني بتيار الوعي والناقل لهذا الأخير، وبين تيار الوعي ذاته. وهذا ما نراه على سبيل المثال في رواية فولكنير (William Faulkner) الشهيرة *The Sound and the Fury*، حيث قُذف، إلى الفصل الرابع والأخير من الرواية، بالسرد الذي يربط مباشرة بين المؤلف والقارئ، وبعد أن خُصصت الفصول الثلاثة الأولى كاملة لتيار وعي يتدفق بشكل فوري، وفي كل فصل على حدة، من رأس واحد من الأخوة الثلاثة، أبطال الرواية.

ربما لهذا السبب أيضاً، أي لضرورة توفر شرط الإنشائية الفورية في تصوير تيار الوعي، ولإبعاد تدخل سلطة سارد سابقة له وتلعب دور الوسيط في إيصاله إلى القارئ، يرى جيرار جنيت (Gérard GENETTE)، الباحث الفرنسي الضليع في لغة السرد، أن التسمية الفرنسية «monologue intérieur» (المناجاة الداخلية) غير معبرة عن المفهوم الذي تطلق عليه، ويقترح استبدالها بتسمية «discours immédiat» (الخطاب أو الحديث الفوري) (جيرار جنيت، ١٩٧٢، ص ١٩٣-١٩٤). ونحن نعلم أن الحد الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه هذا «الخطاب الفوري» هو احتلاله مساحة العمل من أول كلمة حتى آخرها، الأمر الذي يقرب مثل هذا الخطاب من وجه من أوجه التصرّح. ولكننا نعلم أيضاً أنه يمكن لسارد أول أن يتمثل كلياً حالاً يعيشها شخص من شخصه. ويتم له ذلك عادة بالانزلاق إلى تقمص صوته، كما رأينا شيئاً من ذلك في نص فواز حداد، وذلك عندما انتقل سرد أول ناقل لآخر من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، ودون ربط مسبق بين مستوى وآخر. ولقد برعت نتالي ساروت في مثل هذا التقمص في مجموعتها *L'Usage de la Parole* (ممارسة الكلام، ١٩٨٠)، إلى جانب استعماله في أعمال أخرى، بما فيها طفولة (١٩٨٣).

ففي النص الأول من هذه المجموعة (١٩٨٠، ص ٩٢٣-٩٢٧) الذي ورد تحت عنوان «Ich Sterbe»، جملة ألمانية قذف بها تشيخوف في وجه طبيبه الألماني وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، (وهي تعني «Je meurs» في الفرنسية و«إنني أموت» في العربية)، تبدأ المؤلف نصها بتعريف القارئ على هذه العبارة الألمانية، ذاكرة بعض التفاصيل عن شخصية الكاتب والطبيب الروسي تشيخوف وعن المناسبة التي نطق فيها بهذا الفعل الألماني. ولقد ساق كلامها في هذا المطلع التمهيدي من النص (ص ٩٢٣-٩٢٤) على منحنى الإحالة الإشارية مستعملة صيغ الماضي الإشاري والغائب للكلام على تشيخوف وعلى مرافقيه: امرأته وطبيبه الألماني، وصيغ المخاطب والحاضر في توجيهها المباشر إلى القارئ. وبعد ذلك تنتقل إلى فاصل صغير (ص ٩٢٤، المقطع الثالث) مسوق كلياً بصيغة الحاضر حيث تسترسل في وصف وضع تشيخوف وصفاً انفعالياً، تقطعه باستمرار نقط ثلاث. ولقد استعملت، بادئ الأمر، صيغة الغائب في كلامها على تشيخوف، ومنها تسلت إلى أخرى للإحالة إلى الطبيب الألماني المعيد تشيخوف وإلى فعله التقني «sterben». وتسلسل خلسة من هذا الفعل لنراها تستعمل صيغة المتكلم في نهاية المقطع ذاته، فنقرأ فوراً، ودون أية إشارة أو علامة تنصيص خاصة، ما معناه:

أخذه، سأنتن جيداً تصرفه واستعماله وإطلاقه على نفسي: Ich sterbe

ومن ثم، تنتقل إلى مقطع جديد (المقطع الرابع، ص ٩٢٤) متابعة ما بدأت به في نهاية المقطع السابق، وحيث يفرق النص في صيغ المتكلم إلى جانب المخاطب والغائب، حتى نهاية المقطع ما قبل الأخير (ص ٩٢٦)، المفصول بمساحة بيضاء صغيرة عما سبقه.

وفي هذا المقطع الأخير المقتضب، تعود المؤلف إلى مخاطبة القارئ، معلقة على ما سبق، ومشيرة إليه بصفته تموجات خاطفة أمسكت بها من بين الكم الهائل الذي بعثته الكلمات الألمانية: «Ich sterbe»، وداعية القارئ إلى محاولة تجربة مماثلة.

ففي قراءتنا ما هو مسوق بصيغة المتكلم، نجد أنفسنا عاجزين عن تحديد هوية المتكلم: أهى الساردة التي تعيش ما بعثت في كيائها كلمات تشيخوف الألمانية، أم إنه تشيخوف الكاتب الساخر والطبيب العالم جيداً أنه يلفظ أنفاسه الأخيرة؟ ولم لا الجهد المضني في الانتباه إلى علامات التذكير والتأنيث وإلى ما يمكن أن نحيل إليه صيغ الغائب والمخاطب التي تأتي أحياناً على لسان هذا المتكلم، وهو جهد لا يؤدي إلى نتيجة في القراءات الأولى، لما كنا قد تأكدنا أن كل ما سبق، في بنائه العام، في صيغة المتكلم صدر عن تشيخوف نفسه. فالساردة أمسكت هنا تشيخوف وهو يعاني سكرات الموت بوعي كامل، وتمثلت في الوقت ذاته ما يعانيه تمثلاً كلياً، أو أنها تقمصته. ولقد تم لها ذلك بحذفها الربط بين مستوى سردها وبين مستوى مادار في رأس تشيخوف، إلى جانب خصائص سردها الإشاري والانفعالي، وعلاوة على التمهيد لتيار وعي تشيخوف بفاصل ضبابي ينطبق في آن واحد عليها شخصياً وعلى تشيخوف.

فيمكن القول إذاً إن نص تنالتي ساروت وضع القارئ أمام تيار وعي مزدوج: التيار الذي يتدفق من رأس تشيخوف ويعيشه، وآخر يتقمص الأول وتنشئه الساردة.

ننوه أخيراً أنه ليس من الضروري أن يحذف الربط دائماً داخل تيار الوعي. فالحذف ضروري في الانتقال إليه لإمكانية تمثل هذا التيار أو تقمصه، وإعطاء انطباع بإنشائيته الفورية. أما داخل التيار، فالأمر يختلف من حال إلى أخرى. ففي الفصل الأول من رواية فولكنير المذكورة أعلاه (فولكنير: ١٩٢٩)، ينيق تيار الوعي من الأخ الأبله بينجي (Benji). وبشكل متواتر جداً في هذا الفصل، نراه يردد بشكل آلي: «قال»، «يقول»، «قالت»، ذاكرة هوية القائل كل مرة يردد كلاماً سمعه هنا وهناك. فهذا التكرار معبرٌ هنا وكأنه حافظ آلي - ذاتي يسمح لهذا الأبله بأن يوصل إلى عتبة ذاكرته أحداثاً ضبابية متناثرة في أعماقه.



نشير أيضاً إلى أن المصطلح المستعمل في اللغة النقدية العربية للدلالة معاً على ما دعوناه «إضمار الربط» و«حذف الربط» هو «الحديث الحر المباشر» وذلك قياساً على تسمية «الحديث الحر غير المباشر»، ونقلًا عما يدعى في الفرنسية بـ«discours direct libre»؛ وفي الانكليزية بـ«free direct speech». ولكننا نرى أن تسمية واحدة لا تفي بالغرض، وأن المهم في كل ذلك هو وصف التقنية المنوّه بها وصفاً دقيقاً والإحاطة العلمية بوظيفتها، والحذر من الانزلاق إلى استعمال شبه آلي لهذه التسمية أو لتلك وإطلاقها دون تمييز على حالات قد تكون من طبيعة مختلفة. كما أنه لمن الضروري هنا ألا يُمزج بين ما هو حذف فعلي للربط أو إضمار له وبين ما لا وجود له أصلاً وما أشرنا إليه بـ«غياب الربط». وهذا ما ستوقف عنده الآن، مدققين في الوقت نفسه في التسميات المستحسن إطلاقها لإبراز عمل التقنية من جهة، وتمايزها عن غيرها من جهة ثانية.

### ٣- التمثل الكلي، التمثل الجزئي، والتقمص

في وصف الوظيفة التخاطبية القائمة على حذف الربط بين مستوى تخاطبي ناقل وآخر منقول، وحيث حذف الربط يتعدّد دلاليّاً عن الإضمار، أشرنا إلى هذه الوظيفة بتعبير «التمثل الكلي» ومن ثم بـ«التقمص». ما يبرر هذا التعدد هو أن التسمية الأولى هي تسمية مرحلية فقط، تحمل في طياتها إيحاءً إلى قواسم تجمع بين التقنية المنوّه بها وبين تقنية تخاطبية أخرى، وتنتهي في آن واحد للمقارنة بينهما.

فتسمية «التمثل الكلي» تفترض أن هناك ما هو تمثّل جزئي. وهذا ما ينطبق فعلاً على ما دعوناه سابقاً بـ«النقل الممثل» أو «الكلام الممثل» (الفقرة ٢-١-١-٣). فالتمثل جزئي في تقنية النقل الممثل لأنه يقع بشكل عام على مستوى تغيم الجملة، مستواها ما فوق القطعي، بينما يبقى المستوى القطعي بعيداً عن لعبة التمثل: السارد الناقل ينوب عن بطله المنقول كلامه في إنجاز الأفعال التي نحققها صيغ الجمل الإنشائية من تعجب واستهجان واستفهام وجواب، صيغ تتوضع، بشكل أساسي، في تغيم الجملة ويمكن لها بالتالي أن تترافق مع ما هو

ليس إنشائيّاً على مستواها القطعي. فهذا المستوى الأخير، يكون: من حيث المبدأ، متجانساً إحاليّاً مع السرد الناقل وغير إنشائي، نظراً إلى التغييرات التي تطرأ على ما هو منقول، كما أظهرنا ذلك بالتفصيل في الفقرة المخصصة لهذه التقنية (الفقرات ٢-١-١-٣).

أما في التمثل الكلي، فإن مستويي الجملة معاً، القطعي وما فوق القطعي، يدخلان في عملية التمثل، وحيث لا يخضع المنقول إلى أي تحويل، فيبقى بذلك متمايزاً إحاليّاً عن السرد الناقل على كل الأصعدة. فالسارد الناقل لا ينوب جزئياً عن الشخص المنقول عنه، إنما يتقمص صوته تقمصاً كاملاً، بدرجة أن ما يساق بصيغ المتكلم يحيل في آن واحد إلى الشخص المنقول عنه وإلى السارد الناقل، ودون أي تمايز بينهما.

وهذا الفارق في موقع التمثل وفي حجمه يجعل مقومات التهجين تختلف بدورها من تقنية إلى أخرى. فالتهجين في التمثل الجزئي قائم على تراصف خطين إحاليين مختلفين في كل نحوي. الأول المتوضع في مستوى الجملة القطعي هو خبري ويحيل إلى المنقول عنه. والثاني الواقع على مستوى الجملة التغييمي هو إشاري-إنشائي ويحيل علناً ولغوياً إلى الناقل، وضمناً وافتراساً إلى المنقول عنه.

أما في التمثل الكلي، فيقوم التهجين على تراصف صوتين، الناقل والمنقول، في كل مستويات الجملة: فالقطعي وما فوق القطعي يحيلان معاً، وفي آن واحد، إلى الناقل والمنقول.

فإطلاق تسمية «التمثل الكلي» على ما قد ينتج عن عملية حذف الربط بين مستوى تخاطبي ناقل وآخر منقول يتوافق مبدئياً والوظيفة التي يؤدي إليها الحذف. إنما هذا الاختيار يفرض أن نحور قليلاً في تسميات ما دعي أعلاه بـ«النقل الممثل»، «الكلام الممثل» أو «الفكر الممثل» وأن ندخل عليها النعت «جزئي» لكي تصبح «النقل الممثل تمثلاً جزئياً» أو «الكلام الممثل تمثلاً جزئياً»... الأمر الذي قد يربك اللغة النقدية. لذا ترانا نقترح مصطلح «التقمص». فهذا المصطلح يفي

بالغرض على جميع الأصعدة : إنه يتضمن معنى التمثل الكلي ، ويفيد ما هو أقوى من التمثل بشكل عام ، كما أنه يتمّ عما هو مختلف عن التماهي .

#### ٤- التقمص والتماهي

عدة أمور تختلف فيها هاتان التقنيتان . أولها وأشملها هو أن التقمص ، شأنه في ذلك شأن التمثل ، هو تقنية نقل كلام الشخص وما يدور في رأسها ، أما التماهي فلا . فيكون التقمص بذلك تقمص وضع ما ، الوضع المعبر عنه ما هو منقول والذي يخص أصلاً الشخص المنقول عنه . أما التماهي فهو ذوبان المتكلم في العالم الذي يتكلم عليه . ويتم هذا الذوبان ، كما أظهرنا ، في أن يتوقف متكلم ، مبدع عالم ما ، عن الكلام على هذا العالم ، ليتقل إلى مخاطبة كائنات العالم الذي أبدعه ، الأمر الذي يضعه في مرتبة هذه الكائنات ومساوياً لها أو متماهاً في عالمها (الفقرة ٢-٢-٢ ، ٢) . ومن جهة طريقة الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر ، يحصل التقمص بشكل أساسي عن طريق حذف الربط بين المستوى الناقل والمستوى المنقول . أما التماهي فيقوم على عدم إمكانية الربط بين مستوى تخاطبي أعلى وآخر أدنى ، أو على عدم وجوده أصلاً . فينتج عن ذلك أن الحاضر في المقاطع التي تشهد التقمص يحيل في آن واحد إلى زمنين مختلفين ومتراصفين : حاضر الناقل ، أي الحاضر الذي تقع فيه عملية النقل ، وبالتالي عملية التقمص ، وحاضر الشخص المنقول عنه والذي يسبق عادة حاضر الناقل ويقع في زمن ماضٍ بالنسبة إلى هذا الأخير . وهذا الأمر هو سمة من سمات الهجانة في تقنية التقمص . أما الحاضر في التماهي فيحيل إلى زمن واحد فقط ، الزمن الذي يجمع مباشرة بين المتكلم التماهي والمخاطب التماهي في عالمه . وهذا أيضاً واحد من الأمور التي تظهر عدم انتماء التماهي إلى التراكيب الهيجنية ، بالمعنى الذي يعطيه بختين للتعبير . وإذا كان ثمة من هجانة في التماهي ، فهي تنحصر فقط في شخصية المتكلم التماهي : إنه يقوم في آن واحد ، وفي حاضر واحد ، بدورين تخاطبيين غير متجانسين : إنه مبدع العالم الذي يتكلم عليه من جهة ، ومخاطب له من جهة ثانية .

والتماهي هو أقوى من التقمص ، على قصر المقاطع التي تشهد التماهي . لمعظم الأحيان ؛ ذلك أن التقمص هو موضوعي ، إلى جانب أنه لا يحوي صوت الناقل الذي يتمثل كلياً صوت المنقول ويترافق معه في ما هو منقول ، وخلافاً لما هو حال التماهي . ففي هذا الأخير ، يتخلّى المتكلم عن موقعه بصفته مبدع عالم ما وناقلاً له ، ليزج نفسه بين شخصه ويصبح واحداً منها . وربما هذا واحد من أهم الأسباب التي تجعل التماهي أسلوباً شعرياً غنائياً وصوفياً بارزاً ، بينما التقمص هو تقنية سردية بالدرجة الأولى ، أو بالأحرى واحدة من التقنيات المستحدثة في السرد . هذا لا يعني أن النصوص السردية لا تعرف تقنية التماهي . إنما تميزها عن التقمص ليس بالأمر السهل في مثل هذه النصوص ، ويتطلب كثيراً من الانتباه والتدقيق . وهذا ما نلمسه على سبيل المثال في النص المقتطف من رواية الياطر لحنا مينه (النص الثاني عشر) .

ففي هذا النص السردى المسوق بشكله العام بصيغة المتكلم وعلى منحى الإحالة للإشارية (علماً أن هذا الشكل العام يتوضع على المستوى الذي يصدر مباشرة عن السارد ، وليس على مستوى كلام شخصه ؛ وعلماً أيضاً أن ما يعد شكلاً عاماً لا ينفي إمكانية تداخله مع ما هو من طبيعة أخرى) ، في هذا النص ، يبرز على دفتين كلام تخاطب به السمكة -الحوت (س ٤ - ١٢ ، ٣٠ - ٦٩) ، شخص من شخوص السرد الذي يقوم به زكريا السارد وليس زكريا المسرود عنه . فزكريا هذا يحتل في النص موقعين مختلفين : إنه السارد والبطل المسرود عنه ، وبالتالي شخص من شخوص الحدث ومواز للسمكة -الحوت في الموقع الثاني . والكلام الموجه إلى السمكة -الحوت صدر في الحالين عن زكريا ، ولكن من مواقع مختلفة وتفاوت في وضوح معالمها من خطاب إلى آخر .

فالأمر يبين في الحال الأولى (س ٤ - ١٢) حيث صاحب الخطاب هو زكريا البطل المسرود عنه ، وقد نُقل خطابه نقلاً مباشراً بعد أن رُبط بين مستوى السرد الناقل وبين الخطاب المنقول بواسطة الجملة النحوية التامة : «قلت للسمكة» (س ٤) ،

التي سبقت النقل . ونماشياً مع التمايز النحوي والإحالي بين السرد الناقل والكلام المنقول، فُصل ما هو منقول عن السرد الناقل بعلامات التنصيص المتعارف عليها .

الأمر يختلف كل الاختلاف في الخطاب الثاني (ص ٣٠-٦٩). فزكريا السارد لم ينوه بعملية قول مزعم أن يقوم بها زكريا المسرود عنه، ولم يربط بالتالي بين السرد الذي يدور حول شخصه وبين الخطاب الموجه إلى الحوت والذي ألحق بالسرد دون أية إشارة إليه، حتى بواسطة علامات التنصيص. كل ما فعله السارد هو أنه قطع السرد وألصق به الخطاب الموجه إلى الحوت، تاركاً المتلقي غير قادر على أن يجزم في ما إذا كان المتكلم، صاحب الخطاب، هو زكريا السارد أو زكريا البطل المسرود عنه.

ففي مرحلة أولى، يُخال إلينا أن مخاطب الحوت هو زكريا السارد وليس زكريا البطل، ذلك أن ما يفيد الحاضر الذي بُدئ به هذا الخطاب:

أنا غير آسف عليك أيها الحوت (ص ٣٠-٣١)،

يمكن أن ينطبق جيداً على حال السارد وقت السرد. ثم إن ما تلاه بصيغ الماضي لا يتعارض بقدر كبير مع هذه الإمكانية. فكل شيء يبدو وكأن زكريا السارد ترك جانباً سرده الذي يربطه بمستמעيه، أناس الخمارة حيث انبثق السرد (الباطر، ص ٩)، أو نسي أنه في هذا الوضع، لينحدر إلى منزلة شخصه، مخاطباً الحوت ومتماهياً بذلك في عالمه.

وهذا التماهي معبر هنا ويدل على التصاق السارد القوي بحوادث ماضيه، وعلى تعايشه الحي مع هذا الماضي، الأمر الذي يخدم جيداً بنية السرد العامة في رواية الباطر، ومن منظور النظم التخاطبي-الإحالي: السرد يصدر عن زكريا منذ الكلمة الأولى من الرواية حتى آخرها (سرد متوضع على المستوى التخاطبي الثاني) وينطلق من حادثة قريبة ومتجاوزة مع حاضره (الإحالة الإشارية) ليرتد من ثم إلى ماضٍ بعيد (الإحالة اللاإشارية) آتياً بالمآثر التي تبرر هذا الحاضر (لقد أظهرنا ذلك

بالتفصيل، ومن منظور النظم الإحالي فقط، في كتابنا: ١٩٩٨، ص ١٣٧-١٤٧).

ولكن في مرحلة ثانية، وما إن نصل إلى القسم الأخير من الخطاب (ص ٥٨-٦٨) حيث تطفو صيغ الحاضر والمستقبل والأمر والاستفهام، حتى يتبين لنا أن ما أتى في هذا القسم الأخير لا ينطبق أصلاً على حاضر زكريا السارد، إنما على حاضر زكريا، البطل المسرود عنه. وهذا ما يؤكد كلام التجار الذي نقله السارد نقلاً مباشراً بعد الانتهاء من الخطاب الموجه إلى الحوت:

قال التجار: «عجل يا زكريا، عجل، ماذا تنتظر؟

سكرت؟ تتحدث إلى سمكة؟ مجنون أنت؟ (ص ٦٩-٧٠)

فهذه المعطيات الأخيرة تفرض علينا أن نعدك من افتراضنا الأول. فقد نرى في الخطاب الموجه إلى الحوت خطاباً صدر بكامله عن زكريا البطل المسرود عنه، ونكون بذلك أمام تقنية التقمص وليس التماهي: السياق الذي حدث فيه حذف الربط بين مستوى السرد، مبدع الشخص، وبين مستوى كلام الشخص يؤدي إلى حال نرى فيها زكريا السارد يتقمص، وهو يسرد، وضعاً ماضياً عاشه سابقاً مع الحوت. وقد نرى أيضاً أن مخاطبة الحوت بدأت فعلاً بالتماهي، من ثم انزلت شيئاً فشيئاً، وعن طريق التداعي، إلى التقمص. أي أن السارد بدأ حقيقة بمخاطبة الحوت في حاضره السرد، ومن ثم انتهى بكلام صدر عنه في الماضي المسرود عنه، وقد نقل هذا الكلام الماضي وكأنه يعيشه من جديد أو يتقمصه.

وما يرجح الاحتمال الثاني هو أن عمليات التماهي ليست غريبة عن السرد في الباطر، وأن حضورها لا يقل أهمية عن عمليات التقمص. فهناك حالات تماهٍ بينه بوضوح، تقطع السرد من وقت إلى آخر، وقد فصلها الروائي عن سياق السرد بعلامات تنصيص خاصة، فأوردتها في مقطع منفرد ووضعه بين مزدوجين كما هو حال النص التالي (النص الثامن والعشرين):

## النص الثامن والعشرون

- ٤ ومع تقدم الليل سكن الغاب . . لم يبق سوى خريف الموج على الشاطئ،  
وزرائحة الصنوبر العطرة . . ولحوم تتغامز في القبة، وسماء صافية، وأنا كالقنفذ  
الحائث، متداخل في بعضي، وحيد، مطارد، وملعون . . راح الماضي،  
ذكريات كثية، يسيل في صدري . . ولكنني نمت . كنت تعباً ونمت . ثم أفتت  
مذعوراً ولم يأتني النوم ثانية إلى الصباح .
- ٥ «هكذا يا ابني، يا حشاً خلفه حش، لدغت مثلك رجلاً في شياي . أنت  
قتلت حسن الجريدي، وأبوك قتل زخر يادس الخمار . أنا لا أعرف لماذا قتلت  
حسن الجريدي أنت، ولست مكترثاً ولا مستعجلاً . سأزورك يوماً  
في السجن واسمع منك، وأرجو ألا تكون في ذلك اليوم تيساً تركمانيّاً  
تفرض الكلام» .
- ١٠ نمت تلك الليلة في خيمتي على الصخر . لو قال لي إنسان إنني جبان  
لضربته على يافوخه .

(حنا مينه، ١٩٧٥، ص ٣٢)

فالمقطع الأول من هذا النص يقع على مستوى السرد الذي تبدأ به الرواية  
ويغطي، لسانياً، الطبقة الأولى من بنائها . ويقوم به زكريا على مسمع أناس  
الخمار . والأمر ذاته بالنسبة إلى المقطع الثالث الذي ينطلق من حيث انتهى الأول .  
أما المقطع الثاني الذي عزله الروائي طباعياً عن السابقين فهو ينتمي إلى طبيعة  
أخرى : السارد يتغاضى هنا عن وجود مستمعيه ليخاطب ابنه، أحد شخصوس  
الرواية . فهذا الخطاب هو متزامن مع السرد وليس سابقاً له، الأمر الذي نستدل  
عليه، فيما نستدل، مما ذكره هذا الخطاب عن وجود الابن في السجن، وترابطاً مع  
ما أطلعنا عليه في ما سبق، وبالدرجة الأولى، بدء السرد في الرواية من حادث  
متزامن مع حاصر السارد، وهو قتل ابن زكريا للصيد حسن الجريدي (الباطر،  
ص ٣)، ودخوله السجن على الفور نتيجة ذلك . وهذا ينفي إمكانية أن يكون

الخطاب الموجه هنا إلى الابن قد قيل في الماضي المسرود عنه، وأن يكون بالسلبي  
خطاباً منقولاً عن طريق التقمص . فكل شيء يضعنا إذا ودون أي التباس أمام  
عملية تمأهي السارد في عالم شخصوسه .

فأن نطلق على كل هذه الحالات السردية التي أوقفنا عليها صفحات معدودة  
من رواية الباطر، وقيل قليل، صفحات أخرى من صورة الروائي ومن بعض  
الأعمال السردية الغربية، أن نطلق عليها جميعاً ودون تمييز تسمية «الأسلوب الحر  
المباشر» أو غيرها، أمر لا يتماشى ودرجة دُنْيا من الوضوح والدقة العلمية .

## ٢-٣ التقاطع اللهجوي بين عوالم النص التخاطبية

ننتقل الآن إلى فئة جديدة وأخيرة من التقنيات التخاطبية وتختلف كل الاختلاف عن التقنيات السابقة، وإن التقت في عملها مع وظائف بعض منها، وإن كان هناك أيضاً قاسم مشترك ما يجمعها، شكلاً، بالبعض الآخر.

ووجه الاختلاف الأساسي يكمن في أن كل العمليات التخاطبية السابقة كانت تتحرك في الانتقال من مستوى تخاطبي أعلى إلى آخر أدنى وتؤدي في هذا الانتقال إلى وحدة تخاطبية تامة وإلى تغيير جذري في قطبي التخاطب، أكان ذلك نقلاً للوحدة التخاطبية الجديدة، أو لم يكن نقلاً على الإطلاق.

أما هنا، فإننا لسنا أمام عمليات انتقال، بالمعنى الحصري للكلمة، لا من مستوى تخاطبي إلى آخر، ولا حتى من وحدة إلى أخرى من المستوى ذاته. إننا بالآخرى أمام عمليات تقاطع بين ما يميز متكلماً ما عن غيره في أسلوب كلامه وفي خصائص هذا الأسلوب، تقاطع أشبه بالفاعل بين لغات أو لهجات يحتك بعضها ببعض، فتأخذ هذه عن تلك، أو تتأثر الواحدة بالأخرى. ولكن هذا التقاطع هو عمدي ومقصود، ولا يبطال بالضرورة وحدة تخاطبية كاملة، كما أن القائم به لا يعلن مسبقاً عنه، ولا يضطر في الوقت ذاته إلى أن يغير موقعه التخاطبي الذي يسبق عملية التقاطع، وأن ينتقل إلى موقع آخر نتيجة هذه العملية.

ولكن هذا لا يعني أن بناء النص التخاطبي ومستوياته ووحداتها لا تلعب دوراً يذكر في عمليات التقاطع التي نحن في صدددها. إنما العكس هو الصحيح. فالتقاطع يفترض وجود كيانات متعددة ومتمايزة في آن واحد. وهذا ما يشير إليه الجمع في الركن الثاني من عنوان هذه الفقرة: «بين عوالم النص التخاطبية». فعلاوة على المتكلم الأول، مبدع النص، كل شخص يقدمه النص مرشح بأن يكون متكلماً وأن تكون له لهجته الخاصة أو أن ينتمي إلى لهجة اجتماعية. وكل لهجة تعكس عالماً. من هنا النعت «تخاطبية» الذي يصف «عوالم» في «عوالم النص

التخاطبية». وهذا يعني أيضاً أننا نحصر الاستدلال هنا على معالم عالم ما في خصائص متكلميه. كما أن التقاطع بين عالم وآخر هو تقاطع بين هذه الخصائص، الأمر الذي يبرزه أيضاً التعت «لهجوي» في عنوان هذه الفقرة.

وجراء ذلك، تكون التراكيب التي يحدث فيها التقاطع اللهجوي تراكيب هجينة، بالمعنى الذي يعطيه بختين للتهجين، وتشكل بالتالي، وسائر التقنيات التي تشهد الهجانة، منظومة فرعية واحدة. إنما وجه الاختلاف الذي أشرنا إليه، ومنظور دراستنا الشامل الذي انطلقنا منه في مسح كل التقنيات التخاطبية التي قد يشهدها بناء النص، هذه الأمور حملتنا على أن نخصص باباً خاصاً لعمليات التقاطع هذه، ودون أن يعني ذلك عدم إمكانية إدخال هذه العمليات وغيرها من التقنيات السابقة في فئات غير الفئات التي أدرجت فيها، إذا ما أعيد النظر إليها من هذه الزاوية أو من تلك. وهذا ما يجب أن يحدث فعلاً في قراءة النصوص وفي تحليلها. وأهم عمليات التقاطع اللهجوي اثنتان: الاقتباس والأسلبة.

## ٢-٣-١ الاقتباس اللهجوي: اقتباس المفردات والتعابير

كما يدل العنوان، إن الاقتباس اللهجوي يشير إلى حالات التقاطع اللهجوي التي يقتصر فيها التقاطع على اقتباس المفردات والتعابير التي تقوم مقامها، كالكنائيات مثلاً. وقد تكون في بعض الأحيان بمثابة قول عام، جاهز التركيب، يردد بحرفيته في مناسبات معينة.

والمقتبس (بكسر الباء) هو في معظم الأحيان السارد، أو شخص متكلم يأتي على سيرة هذا أو ذاك أو يتكلم معه ويحاوره. والمهم في كل هذه الحالات أن يستعمل المقتبس في كلامه مفردات لا تنتمي أصلاً إلى قاموس لغته أو لهجته، بل إلى لهجة من يتكلم عليه أو معه. ومن المؤكد أنه يفترض من النص، والحال هذه، أن يساعد القارئ على تكوين صورة عن قاموس مفردات المقتبس عنه، وعن خصائصها اللهجوية، وذلك عن طريق المعلومات التي يذكرها عن بيئة المقتبس عنه الاجتماعية والثقافية والعلمية والمهنية بشكل عام، وعن طريق نقل كلامه نقلاً

مباشراً بشكل خاص. فغالباً ما تكون الوحدات المقتبسة قد سبق أن وردت حمياً في كلام الشخص المقتبس عنه. وقد يحرص المقتبس في بعض الأحيان على أن يلتفت انتباه مستمعيه أو انتباه القارئ إلى الطابع الغريب للمفردة المقتبسة، فليجأ بذلك إلى نطقها بنبرة مختلفة، أو أنه يستعمل علامات تنصيص خاصة، كأن يضعها بين مزدوجين أو بأحرف طباعية مختلفة. وعلامات التنصيص هذه، كما نبرة الصوت، تتم في أكثر الأحيان عن تحفظ المقتبس وعن إيحاءة ساخرة منه. وفي كل الأحوال، تكون واحدة من معطيات السياق التي ينبغي الأخذ بها للإحاطة بالوظيفة التي يقوم بها الاقتباس، والتي غالباً ما تفيد الفكاهة والدعابة والسخرية. كما أنها قد تكون في بعض الأحيان دليلاً على تبني موقف واحد إزاء مسألة ما، وقد تجمع في أخرى بين هذه وتلك. ما سنراه الآن عن قرب في قصة عبد السلام العجيلي، هذا السائل الذهبي...، قد يعطينا صورة أكثر تكاملاً عن واقع الاقتباس.

## النص التاسع والعشرون

### هذا السائل الذهبي...

١ في جلسة المساء التي تعقد كل يوم في مضافة الأسرة، والتي أحضرها أنا بعد انتهاء عملي في العيادة، قال الخال بشير:  
- أريد أن أسألك يا حكيم... هل صحيح أن بول تيس الغزال يشفي من الربو؟  
٥ ضحكت أنا وقلت: هذا أمر لم يدرس في المخابر ولم تجر عليه التجارب في المستشفيات. من أين جئت بهذا الطب الجديد؟  
قال: لم أت به من عندي. ولكنني أروي لك حكاية. تعرف أن عندنا غزالاً ذكراً. ربيبنا منذ أن كان خشفاً صغيراً إلى أن صار تيساً ضخماً ذا قرون. هو لا يألف أحداً غيري، ومن قاربه أصبح من ضربة قرنيه على خطر.  
١٠ قلت: أعرفه. ضمدت مرة جرحاً في ساق أحد أطفالكم من جراء نطحة من ذنبك القرنين...  
قال: هذا صحيح. ومنذ أيام عدت إلى منزلنا في الضحى فوجدت رجلاً



لأعرفه متحياً في ساحة الدار ، جالسا بالقرب من مربط الغزال . سلمت عليه  
وسأله عما يريد . قال لي أنه جاء في طلب بول هذا التيس . فهو مصاب  
بالربو . تطب منه كثيراً فلم تتحسن حاله . وقد وصف له بعضهم بول تيس  
الغزال ، يشربه على الريق ، ففيه الشفاء من ذلك الداء . وأضاف : عرفت أن  
عندكم هذا التيس . ومنذ الصباح وأنا أحاوره فلا أقدر على الاقتراب  
منه . مرة يرفسني ، ومرة يتطحنني . في إحدى نطحاته كاد يبقّر بطني بقرنيه  
المحددين هذين . . .

ضحكت أنا ثانية وسألت الخال بشير : هذه وصفة عجيبة للشفاء من  
الربو . كيف كان يطعم صاحبك هذا بأن يحصل على بول الغزال؟ أتراه يبول  
في ساعة معينة؟

قال : لا أدري . كان الرجل يحمل إناء يحاول دسه بين رجلي الحيوان  
فلا يستطيع . رأيته ملهوفاً فأشفقت عليه ، وجئت بكيس من النايلون وضعت  
تحت بطن الغزال ، في مؤخرته ، وأثبتته على الظهر بخيط ، وقلت له : اصبر  
حتى يتجمع لك من البول ما تراه كافياً لجرعتك الدوائية ، حيثذ أحل أنا  
الكيس وأعطيتك إياه . وهكذا كان . ورأيت الرجل يسكب ما تجمع في كيس  
النايلون من البول في الإناء ويجرعه دفعة واحدة ، وقد أغمض عينيه  
وزوى شفثيه .

قال أحد المستمعين في المضافة متقززاً : وشرب البول؟ أي نفس له  
ذلك الرجل؟!

قال الخال بشير : لا يسوق على المرء ، إلا ما هو أمراً لو لم يكن مضطراً  
لما أقدم على شرب البول . ليس المهم هذا . المهم أنه جاءني بعد أيام ،  
متهلل الوجه ، وهو يرجوني أن أعينه في الحصول على جرعة ثانية من بول  
غزالنا . قال لي إن ضيق صدره زال وإنه يشعر بتحسن كبير . أعدت العملية  
وشرب الرجل حفنة أخرى من بول التيس ، وذهب فلم أره بعد ذلك . لعله  
شفي تماماً من مرضه . ولهذا سألت الحكيم عما إذا كان شرب بول تيس الغزال  
يشفي من الربو . . .

١٥

٢٠

٢٥

٣٠

٣٥

٤٠

٤٥

٥٠

٥٥

٦٠

قال رجل من الحضور مازحاً : إذا وافقك الأطباء على ما تقول فإن هذا  
سيفتح لك باباً من الرزق . عندها تعبى بول غزالك في قناني مختومة وتبيعها  
للمصابين بضيق النفس وصعوبة الشهيق والزفير . . .

قلت أنا جاداً : أما عن فائدة بول تيس الغزال في الشفاء من الربو فأمر لم  
يخطر على بال باحث علمي ، وهو شيء غير علمي ، على رغم احتواء البول  
مواد مختلفة بعضها قريب في تركيبه من الكورتيزونات ذات الأثر في تسكين  
نوبات الربو . ومع ذلك فإن صاحبك قد يكون صادقاً في قوله إن حاله  
تحسنت بعد شرب الجرعة الأولى من بول التيس . . . أولاً لأن الربو يأتي  
بشكل هجمات متقطعة ، تزول أحياناً من غير تناول أي علاج ، وثانياً لأن هذا  
الداء يتأثر كثيراً بالعوامل النفسية . على طاولتي الآن كتاب علمي حديث  
الصدور يرد كل حالات الربو ، حتى ما كان منها تمسسياً بإحدى المواد  
المعروفة ، إلى سبب نفسي . وإقدام الرجل على ذاك العمل الكريه ، أعني  
شرب بول الحيوان ، قد يكون أحدث فيه تغييراً نفسياً قطع السلسلة الانفعالية  
التي تسبب في إطلاق نوبات الربو .

قال أبو غسان : وكان واحداً من الجالسين في المضافة : كلام الحكيم ، وإن  
كنت لم أفهمه على التمام ، مقنع . إذا تجاوزنا تقززنا واشتمزناز نفوسنا ، فإن  
طعم البول ، على ما يبدو ، غير مكروه .

ارتفع صوت أحدهم قائلاً في استهجان : كأنك ذقته!

قال أبو غسان : لا . وإنما هكذا أخبرني دانييل .

فسأله المستهجن : أي دانييل هذا؟

قال : دانييل الحلاق ، ابن ساكو . كلكم يعرفه . إنه مصاب بالداء  
السكري ، مثلي . منذ خمسة وعشرين عاماً لم يكن أحد يعرف مرض السكر  
في نواحينا . كنت أنا المريض الوحيد به في البلد . أما اليوم فقد أصبحنا  
والحمد لله كثيرين ، يعرف بعضنا بعضاً . . . تتبادل الوصفات العربية المجربة ،



١٠٠ نقياً سأل كل منا الآخر عن حاله ، وأخبره بأحر ما سمعه من الإذاعات عن طرق معاجة السكري الجديدة . ودانييل من ساكو واحد منا . التقيت به منذ . . . فسألني عن سكري . فأخبره بأنه ليس علي ما يرام . . . فأنا أشرب كثيراً . . . أتبول كثيراً بالرغم من الحمية ، والحليل الأخير أعطى فوق الغرامين من السكر في الدم . قال : أما أنا فلاني مرتاح جداً هذا الزمان . قلت له : هل سالت؟ قال بعريته المحطمة بلهجة الأرمنية : ولماذا أحلل جانم؟ في كل صباح أضع قليلاً من بولي في فنجان ، وأذوقه بلساني . . . في الأيام الأخيرة لم تعد لبولي حلوة . . . حتى إنني لم أعد أجذ لذة في تذوقه!

ضحكت أنا لهذه الطريقة الطريفة في تحليل البول تحرياً عن وجود السكر فيه ، بينما قال الخال علي ، وهو يشترك لأول مرة في الحديث :

- يبدو أن لهذا السائل الكريه ، بول الإنسان والحيوان ، فوائد طبية كثيرة لا يعرفها ابن أخي الطبيب . أما أنا فأعرف له فوائد أخرى ، غير طبية . . .

٧٥ قال أبو غسان : لعلك تقصد قائده في التجميل . البدو يعرفون هذه الفائدة من زمن بعيد . عندما تريد فتياتهم التزين فإنهن يغسلن رؤوسهن ببول الأباغر فتصبح شعورهن شقراء ذهبية ، مثل جدائل بنات الافرنج .

قلت : هذا فعل غاز الأمونياك الذي يحتويه البول المتخمر . . . زينة بدائية ، مبنية على مبدأ علمي .

٨٠ قال الخال علي : أنا لا أقصد هذا . أقصد فائدة أخرى أقص عليكم قصتها . منذ سنين سافرت من حلب إلى قرية سفيرة في قضاء جبل سمعان ،

في شغل لي . في تلك الأيام كانت وسائل السفر قليلة والبلاد منقطعاً بعضها عن بعض . كنا خمسة غير السائق ، أربعة رجال وامرأة من تلك القرى في

متوسط العمر ، بيضاء طويلة القامة ويديته ، اسمها أم محمود . في منتصف الطريق توقفت السيارة عن السير وهب بخار كالدخان من مقدمتها . نزل

٨٥ السائق ونزلنا معه ، وبعد أن رفع غطاء المحرك رأينا يضرب كفاً بكف وهو

يقول : فوّرت السيارة . . . نشف ماؤها وليس عندنا ماء ، ولا حولنا! وحناً لقد كنا في بادية جرداء ، لاخضرة فيها ولا عمران . وتفرقنا تحت الشمس

المحرقة في انتظار سيارة تمر على هذه الطريق المهجورة لستنجد بها . طال انتظارنا ، فنادانا السائق ، نحن الرجال ، وقال : أما فيكم أحد يشعر بحاجة

٩٠ للتبول؟ قلنا له : ماذا تعني؟ قال : بعض السائل في رادياتور السيارة ، ولو كان بولاً آدمياً ، يساعد على تبريد المحرك وفي إيصالنا إلى أقرب قرية! كان حلاً

لم يخطر على بال غير السائق . صعد اثنان منا ، على التوالي ، فوق مقدمة

٩٥ السيارة وفي ظنهما أن محتوى مئائتهما سيحل مشكلة ماء الرادياتور . ولكن تقديرهما كان خاطئاً ، فلم يستطيعا أن يملأه بما يغني . وكانت أم محمود بعيدة

عنا ، فلما رأت تجمعنا جاءت تتساءل . قلنا للسائق : أفهمها . فأفهمها الحكاية . قالت : يا عين عمك . . . لماذا لم تقل هذا من الأول؟ ساعدوني

على الصعود فوق هذه الحداثد ، وابتعدوا عن عمك قليلاً . وهكذا فعلنا . أعانها اثنان منا على الارتفاع بجثتها الضخمة فوق العارضة التي تقوم فتحة

١٠٠ الرادياتور فيها ، وابتعدنا كثيراً مديرين وجوهنا عن السيارة والراكبة الجائعة فوقها . وسمعناها تنادينا لتنزلها من مراقها . وحين عدنا رأينا فوهة الرادياتور

تطفح بسائل ذهبي ذي رغوة شقراء تفور على جوانبها . . . وهو بول عمنا أم محمود . وهكذا استأنفنا السير على بركة الله . . .

ضحكنا جميعاً . وعقب أبو غسان على حكاية الخال علي بقوله : من يدري؟ لعل أم محمود من زمرتنا ، أنا ودانييل وجماعة السكري الآخرين ،

والأقمن أين لها بمخزون من ذلك السائل الأشقر قادر على ملء رادياتور سيارة منقطعة على طريق حلب - سفيرة؟ ما قولك يا طبيب؟

١١٠ فلم يجب الطبيب ، الذي هو أنا ، بغير الضحك من هذه الفوائد ، التي لم أقرأها في كتاب طبي ، لمفرز الكليتين الذهبي اللون الطارح لسموم البدن وفضلاته .

(عبد السلام العجيلي ، ١٩٧٨ ، ص ٨٦ - ٩١)

تقدم لنا هذه القصة مثلاً معبراً عن الاقتباس اللهجوي وعن دوره الفكاهي في النص . ويتوضع الاقتباس بشكل مكثف جداً ولافت للانتباه في المقطع الأخير من القصة ، وهو مقتضب ويتألف من سطرين :

فلم يجب الطبيب ، الذي هو أنا ، بغير الضحك من هذه الفوائد ، التي لم أقرأها في كتاب طبي ، لفرز الكليتين الذهبي اللون الطارح لسموم البدن وفضلاته .

فهذا المقطع ينتمي إلى السرد الذي يربط مباشرة بين القاص السارد عبد السلام العجيلي ، وبين القارئ . وهو ، على اقتضابه ، أطول مقطع سردي قام به القاص ، إذ اقتصر سرده في معظم الأحيان على توزيع الكلام على الشخص ، ويعد أن قدم بلمحة بصر سريعة إطار الحدث في بدء القصة (س ١- ٢) . ويأتي الاقتباس بشكل بارز جداً في أول هذا المقطع السردى الأخير . وذلك باستعمال السارد كلمة «طبيب» التي سبق أن أنهى بها لتوة شخص من الشخص ، أبو غسان ، كلامه ، في سؤاله :

ما قولك يا طبيب؟ (س ١٠٧)

والذي ردّ عليه السارد بالاقتباس التالي :

فلم يجب الطبيب ، الذي هو أنا ، بغير الضحك . . . (س ١٠٨)

إلا أن الاقتباس هذا هو بالواقع اقتباس قائم على آخر ومثير للضحك وشديد التعبير على عدة أصعدة .

فكلمة «طبيب» التي أتت على لسان أبي غسان ، مخاطباً بها طبيب العائلة المستمع بحديث الريفيين الطريف حول مسائل يرونها طبية ، نادراً ما ترد في كلامهم . ومعظم الريفيين المشاركين في ندوة العائلة لم يطلق لقب «طبيب» على ابن العائلة الطبيب المستمع من بعيد إلى أحاديث الريفيين حول فوائد استعمال البول . والسارد ذاته ، عبد السلام العجيلي ، لم يجد ضرورة للإشارة إلى نفسه

بهذه الكلمة ، أو أنه تخاشى فعل ذلك ، علماً أنها تنتمي إلى قاموس مغف ذاته فاللقب الذي تردد كثيراً على لسان الريفيين ، في توجيههم إلى ابن العائلة الطبيب ، هو «حكيم» وليس لقب «طبيب» (س ٣ ، ٣٧ ، ٥٣) . واستعمال الريفيين اسم اللقب «حكيم» هو استعمال طبيعي لأنه يدل على العفوية والألفة بين الريفيين المناقشين في مسائل ليست من اختصاصهم ويحاولون أن يظهرُوا بعض الخبرة فيها ، وبين قريتهم وابن بلدهم ، الطبيب المستمع والمستمتع .

فلجوء أبي غسان في نهاية القصة إلى كلمة «طبيب» في سؤاله :

ما قولك يا طبيب؟ (س ١٠٧)

يبدو ، والحال هذه ، خروجاً على المألوف وعلى عفوية لهجته التخاطبية ، ويبرز بالفعل ذاته الطابع الغريب لهذه الكلمة وانتماءها ، بالتالي ، إلى مستوى لغوي رسمي إلى حد ما وذو طابع علمي - تقني . فيكون بذلك أبو غسان هو من اقتبس كلمة «طبيب» عن لغة تخاطبية أرفع من العالم الذي ينتمي إليه : إنها لغة الطبيب ذاتها . وكأن أبو غسان أراد بهذا الاقتباس أن يضع نفسه في منزلة قريبة من منزلة الطبيب العلمية وأن ينال بذلك ، مسبقاً ، موافقة الطبيب على كلامه .

من هنا أهمية الاقتباس الثاني الذي قام به السارد فور السابق مباشرة ، ووقعه المثير للضحك . فعندما لجأ السارد إلى استعمال كلمة «طبيب» فور ورود هذه الكلمة على لسان أبي غسان ، آخر المتكلمين من شخصه ، فإنه لم يقتبس بذلك كلمة «طبيب» ، لأنه من غير الممكن أن يقتبس السارد ما له أصلاً . إنما الذي اقتبسه هو اقتباس أبي غسان ذاته ، أي استعماله المتداول بعض الشيء لهذه الكلمة العلمية ؛ وكأن السارد يردّ الكرة فوراً إلى هذا الدخيل ليظهر له ، بشيء من الدعابة والسخرية ، أنه من الصعب أن يشارك بطله الطبيب لغته العلمية وأن يحصل بالتالي على تأييده .

والتهكم الذي ينم عنه هذا الاقتباس الثاني بارز جداً ومقصود ، بدرجة أن السارد لم يكتفِ بجو الدعابة والفكاهة المسيطر على قصته والملازم لأحداث ريفية

طريفة وبعيدة عن المنطق العلمي والمألوف، كما أنه لم يكتف أيضاً بالتنويه برودة فعل الطبيب الدائمة وهي الضحك، بل عمل المستحيل ليقوم بهذا الاقتباس.

وأول بوادر هذا المستحيل هو أنه نقل السرد من صيغة المتكلم، الملاحظة في كل قصة، إلى صيغة الغائب. فبدلاً من أن يحافظ على تجانس صيغة السرد النحوية - الإحالية، كما هو مفترض، وأن ينهي سرده بـ:

فلم أجب بغير الضحك من هذه الفوائد التي لم أقرأها في كتاب طبي [...]

أتى بـ:

فلم يجب الطبيب، الذي هو أنا، بغير الضحك من هذه الفوائد، التي لم أقرأها في كتاب طبي، لمفرز الكليتين الذهبي اللون الطارح لسموم البدن وفضلاته.

وذلك ليحمل القارئ على الضحك، قبل أن تصله العدوى من أبطال القصة، والذي ما كان له أن يتحسس به بهذه القوة لولا كلمة «طبيب» التي قذف بها السارد على الفور «طبيب» أبي غسان، كما نلمس ذلك جيداً في قراءة الاقتباسين معاً وفي سياقهما في النص:

ضحكنا جميعاً. وعقب أبو غسان على حكاية الخال علي بقوله: من يدري؟ لعل أم محمود من زمرتنا، أنا ودانييل وجماعة السكري الآخرين، وإلا فمن أين لها بمخزون من ذلك السائل الأشقر قادر على ملء رادياتور سيارة منقطعة على طريق حلب - سفيرة؟ ما قولك يا طبيب؟

فلم يجب الطبيب، الذي هو أنا، بغير الضحك من هذه الفوائد، التي لم أقرأها في كتاب طبي، لمفرز الكليتين الذهبي اللون الطارح لسموم البدن وفضلاته. (س ١٠٤ - ١١٠).

ثم إن السارد لم يلزم، كما نلاحظ، صيغة الغائب في السرد الذي ختم به قصته. إنما اقتصر هذه الصيغة فقط على الجملة الأولى التي بدأ بها والتي استهلها

بالاقتباس، ليعود من جديد إلى صيغة المتكلم، الأمر الذي حسله على أن يبدأ السرد بجملة اعتراضية:

الذي هو أنا (س ١٠٨)،

ليحول دون التباس قد يقع نتيجة الانتقال غير المألوف من صيغة المتكلم إلى الغائب، وليتمكن من العودة من جديد إلى المتكلم.

كل هذه الأمور التي تخرج عمداً على القواعد النحوية - الإحالية في تجانس صيغة السرد، وكل هذه الحركة بهذا الاتجاه وبذلك، تعطي انطباعاً بموقف لاهعوب متحرر من الضوابط التي كتم بها السارد أنفاسه على مدى القصة، إضافة إلى اقتباس آخر ألحقه السارد بالأول ليوسع دائرة تهكمه وليعطيه بعده الحقيقي.

ويظهر الاقتباس الثاني هذا في اللجوء إلى الكناية:

مفرز الكليتين الذهبي اللون [...] (س ١٠٩ - ١١٠)،

التي وردت في الجملة الثانية والأخيرة من هذا المقطع السردى النهائي والمتصلة نحويًا بالسابقة. غير أن الاقتباس هذا هو اقتباس مؤسلب أو دخلت عليه الأسلبة، ذلك أن الكناية:

مفرز الكليتين الذهبي اللون [...] (س ١٠٩ - ١١٠)،

لم ترد حرفياً على لسان أي من الشخصيات. فما نطقت به ألسنة الريفيين المتدربين بفوائد البول هو كنايات متعددة تتألف في أغلب الأحيان من تركيب اسمي حيث التعت «ذهبي» واحد من النعوت التي تدخل في هذا التركيب، أو التي تذكر هنا وهناك للدلالة على فعل البول العجيب. ولقد وردت هذه الكنايات بشكل مكثف في النصف الثاني من القصة على وجه التقريب، وهي التالية:

- السائل الكريه (س ٧٣)

- بعض السائل (س ٩١)

- سائل ذهبي (س ١٠٢)

- السائل الأشقر (س ١٠٦).

كما أن النعتين «ذهبي» و«أشقر» أتيا أيضاً على لسان أحد الشخص في وصف فوائد البول التجميلية:

فإنهن يغسلن رؤوسهن ببول الأباغر، فتصبح شعورهن شقراء ذهبية،  
مثل جدائل بنات الأفريج (س ٧٦-٧٧).

فالمقتبس (يفتح الباب) هو إذا هنا استعمال كناية للدلالة على البول، بدلاً من الإشارة إليه باسمه الحقيقي، وبناء الكناية على تركيب اسمي إسوة بالمقتبس عنه، وادخال النعت «ذهبي» في التركيب الاسمي. فهذه المعطيات الأسلوبية التي يشترك بها الطرفان: المقتبس عنه والمقتبس، معطيات لا تؤدي إلى اقتباس حرفي، هذه المعطيات تشكل ما أشرنا إليه بـ«الاقتباس المؤسلب».

وإننا لنرى أن الأسلبة هذه هي أسلبة ساخرة. فعلاوة على السياق الذي وردت فيه كناية السارد المؤسلبة والذي يشيع الدعابة والسخرية، كما رأينا، والذي يفيد دلاليًا أيضاً الضحك، فإن تركيب الكناية هو في حد ذاته تركيب تهكمي كاريكاتوري، أكثر شمولاً من الاقتباس الأول الذي طال استعمال أبي غسان لقب «طبيب»، وذلك نظراً إلى عدة أمور مترابطة.

نلاحظ أولاً أن كناية السارد مطوكة ومضخمة، تقابلاً مع كنايات الشخص المقتبس عنها. فهذه الأخيرة تقتصر على كلمتين: اسم «سائل»، يلحق به نعت في ثلاث حالات:

- السائل الكريه (س ٧٣)

- سائل ذهبي (س ١٠٢)

- السائل الأشقر (س ١٠٦).

ويتقدمه الاسم الجامد «بعض» في حال واحدة:

-١٧٦-

- بعض السائل (س ٩١)

بينما تتألف كناية السارد من ثماني كلمات:

مفرز الكلوتين الذهبي اللون الطارح لسوم البدن، فضلاته (س ١٠٩-١١٠).

أي ما يساوي مجموع الأربعة السابقة معاً، وما يعادل أربعة أضعاف كل منها بمفردها.

وهذا التضخيم الكمي هو واحد من مقومات الوصف الكاريكاتوري، كما أنه يبطال كل الكنايات التي أتت على لسان الريفيين، الأمر الذي تبرزه جيداً مقومات الأسلبة التي أشرنا إليها. فهذه المقومات هي انتقائية مركبة، أي أنها لم تقتبس عن كناية واحدة، ولكن عن مجموعة كنايات الريفيين. ذلك يعني أن كناية السارد المؤسلبة كنايات الشخص لا تستهدف فقط أبا غسان، آخر من أسند إليه الكلام في القصة والمستهدف المباشر من الاقتباس الأول، إنما كل الريفيين المشاركين في هذه الندوة الطبية الطريفة.

ثم إن كناية السارد، وخلافاً لكنايات الشخص، تجمع، عبر علاقات نحوية قوية، بين معانٍ متضاربة وغير متجانسة. فمن جهة، نرى مفردات طبية تقنية، تسلط الضوء على وظائف البول الفيزيولوجية وعلى طبيعة مواده السامة، مفردات غير مقتبسة، وتنتمي إلى قاموس السارد الطبي، والتي أول ما نستدل على علميتها من إبدال الاسم العام الفضفاض «سائل»، الوارد في كنايات الشخص، بالمصطلح التقني «مفرز» وقد أضيف إلى اسم «كليتين»؛ ونراها (كناية السارد)، من جهة ثانية، تفحم على ما سبق التركيب النعتي المشيع بالإطناب الشعري الرثان: «الذهبي اللون»، وهو تركيب ينتمي إلى لهجة الشخص ويعلي من شأن البول ومن فعله العلاجي العجيب.

فهذا الجمع في تركيب اسمي، وقد اقتبس بناؤه اقتباساً مؤسلباً، بين مفردات تنتمي إلى لغتين غير متجانستين وتنم عن معانٍ متناقضة: مواد البول السامة ومساوئها التي تشدد عليها لغة السارد العلمية، وفعل البول الساحر العجيب الذي تتغنى به لغة الشخص المقتبس عنها البناء المؤسلب، هذا الجمع مثير للضحك

في بناء النص ودلالته (٢) -م ١٢

-١٧٧-

رئيساً، مباحرة من المقتبس عنهم، أصحاب الكنايات الرنانة التي تعتمد السارد أن يحاكي بناءها ويقتبس سماتها الأسلوبية العامة وشيئا من مفرداتها، وأن يضعها جنباً إلى جنب مع ما هو علمي ومناقض لها، ليتسنى له بالتالي التدليل على طابعها الخرافي تدليلاً تهكمياً ساخراً.

والطابع التهكمي الشامل لهذا الاقتباس المؤسلب يرتد على الاقتباس السابق، ليجعله شاملاً بدوره بعض الشيء، وليحوكه من اقتباس حصري، يستهدف ظاهرياً فقط أبا غسان، إلى آخر أكثر اتساعاً ويطال، من خلال أبي غسان، كل الريفيين المتتدرين بفوائد البول العجيبة، وذلك للارتباط السباقي النحوي الشديد بين الاقتباسين، ولوقوعهما في المقطع السردى النهائي من القصة، وقد كثف فيه السارد، على قصره واقتضابه، كل وسائله التعبيرية الساخرة، ليكشف عن موقفه الحقيقي من كل ما سبق وبسط في النص.

وعلى ضوء هذه الدلالة التي تنتج عن تكثيف أساليب التهكم والسخرية في نهاية القصة، أساليب تجمع بشكل أساسي بين حالات متعددة من الاقتباس اللهجوي، تتجلى بشكل رجعي وارتدادي أهمية معطيات أساسية في النص، ولا تفتن لها القراءة الفورية الأولى كما يجب.

أول هذه المعطيات أن القصة كلها قدمت تحت راية التهكم والسخرية، إذ اختار القاص عنواناً لقصته واحدة من كنايات الشخص الأكثر إطناباً: «سائل ذهبي»، وقد زادها إطناباً بلمسات أسلوبية خفية، وهي نقل الكناية من صيغة النكرة إلى المعرفة، ومضاعفة هذه الصيغة بواسطة اسم الإشارة «هذا»، وتحويلها، بالفعل ذاته، من نبرة تقريرية:

سائل ذهبي،

إلى أخرى تعجبية ساخرة، مشبعة بالإطناب:

هذا السائل الذهبي...

نبرة لا تتحقق بكل قوتها إلا بعد ملامسة القاص، اقتباسات السارد المتراكمة في الجملة الأخيرة من قصته.

وما نذكره أيضاً بشكل رجعي هو أن نظم النص التخاطبي سخر، بخطوطه الأساسية، لإعطاء الاقتباسات اللهجوية في نهاية القصة كل زخمتها والوقع التهكمي الذي أراداه القاص. فلقد حرص في كل قصته على أن يبقى متحفظاً إلى أبعد الحدود وأن يقتضب السرد الذي يشوم به، سرد الدرجة الأولى، بأكثر قدر ممكن، كما أنه لم يتناول الحديث، بصفته واحداً من الشخص، إلا نادراً جداً وفي القسم الأول من القصة (س ٤٢-٥٢). مقابل ذلك، أطلق العنان لأبطاله الريفيين ليتدادوا في الأحاديث والأخبار وبسط الأحداث الطريفة، وليكون بالتالي معظم السرد الذي أتى في القصة سرداً من الدرجة الثانية.

فهذه الخصائص العريضة لنظم النص التخاطبي وفت بعده أغراض مترابطة. فإكثار الريفيين من الأحاديث أعطى المجال للقارئ لكي يكون فكرة وافية عن لهجتهم التخاطبية، علاوة على روح الفكاهة والدعابة التي أشاعتها في القصة هذه الأحاديث. إزاء ذلك، إن تقليل الطبيب عبد السلام العجيلي، سارداً وبطلاً، من الكلام حصنه من الانزلاق في الشروحات ومن ضرورة استعمال بعض المفردات التقنية، ككلمة «طبيب» مثلاً، تحصيلاً أعطى اقتباساته في نهاية القصة وقعاً قوياً مفاجئاً، وحمل هذا الوقع من خطر فقدان قوته. بتعبير آخر، لما كان للقارئ أن يرى في استعمال السارد كلمة «طبيب»، في نهاية القصة، اقتباساً تهكمياً عن استعمال أحد الريفيين للقب «طبيب» لو أكثر السارد من استعمال هذه الكلمة في سرده، أو حتى لو لجأ إليها مراراً بصفته واحداً من الشخص، وليس فقط بصفته سارداً. ولما كان أيضاً للوسائل التهكمية المكثفة التي ختم بها السارد قصته أن يكون لها وقعها النافذ، لو سمع عبد السلام العجيلي لنفسه، سارداً وبطلاً معاً، أن يكون كثير الكلام والشروحات والتعليقات على أحاديث الريفيين. فاقتضابه في السرد وتحفظه وتمتعه عن المشاركة الفعلية في أحاديث الريفيين حصنت وسائله التهكمية،

التي سدد بها ضربة في نهاية القصة، من خطر فقدان عنصر المفاجأة في هذا التسديد، وبالتالي فقدان معلها التهكمي، وسعه أهم ما يريد القاص قوله في قصته بطريقة هذه.

تأريثاً، إن حالات الاقتباس التي أوقفنا عليها قصة عبد السلام العجيلي ليست بسيطة، وقد لا تدرك بسهولة. هناك أخرى أقل تعقيداً، ولا تتطلب من المتلقي جهداً كبيراً. وتلاحظ بشكل خاص عندما ينتمي كل من المقتبس والمقتبس عنه إلى مستوى تخاطبي واحد، أي عندما يتبادل الطرفان الحديث أو الحوار. فبلغاً أحدهم إلى ترداد مفردات نطق بها لتوه الآخر، الأمر الذي يعطي انطباعاً قوياً بتقليد المقتبس المقتبس عنه، تقليداً ساخراً ومثيراً للضحك في أكثر الأحيان. وهذا ما توظفه بشكل عام النصوص المسرحية. ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك في مسرحية مغامرة رأس الملوك جابر، على سبيل المثال، وحيث المقلد المقتبس عنه هو في معظم الأحيان الرجل الرابع من أهالي بغداد، بينما المقلدون الساخرون هم الآخرون من أهالي بغداد، رجالاً ونساءً. وفي النص الذي سنتناوله في كلامنا على الأسلبة (النص الثلاثين) حالات بيّنة جداً.

نوه أخيراً أن الاقتباس يدعى في الفرنسية «emprunt»، وفي الإنكليزية «borrowed word». وهذه التسميات هي أصلاً المصطلحات اللسانية التي تطلق على الوحدات المعجمية المأخوذة من لغة أجنبية أو من أصل غريب.

### ٢-٣-٢ الأسلبة اللهجوية والمحاكاة الساخرة

ما رأيناه في قصة عبد السلام العجيلي هذا السائل الذهبي. يعطينا فكرة مسبقة عن الأسلبة. فالتكلم المؤسلب متكلم آخر لا يقتبس عن هذا الأخير فقط بعض المفردات والتعابير التي تنوب عنها، إنما يحاول أن يبنى كلامه على أهم الخصائص الأسلوبية التي يعرف بها المحاكى، وبالدرجة الأولى على البارز منها والأشد التصاقاً بعالمه التخاطبي. لذا تكون الأسلبة على درجات وأشكال متعددة كما سنرى. والمهم في كل الأحوال هو أن يحرص من يقوم بالأسلبة على أن يجعل

المتلقي يحس، من خلال أسلبيته، بتراصف صوتين أو بتجاورهما وتعايشهما: صوت المؤسلب وصوت المؤسلب، وأن يلمس حضور هذا الأخير من مقومات الأسلبة التي يلجأ إليها الأول، ومن ثم موقف هذا من ذلك. ولكن تحقيق هذا الشرط لا يتعلق فقط بالمؤلف، صاحب الأسلبة؛ فهو يتطلب أحياناً من المتلقي قدر كافياً من الثقافة الأدبية واللغوية واللهجية والأسلوبية، ذلك أن الأسلبة لا تكون قائمة دائماً على علاقة حضور مع الكلام المؤسلب والمحاكى، إنما تحدث أحياناً دون أن يكون لهذا الأخير حضور فعلي في النص، وترتبط به بذلك غياباً، أو تكون قائمة على علاقة غياب معه.

### ١- الأسلبة اللهجوية القائمة على علاقة حضور مع الكلام المؤسلب

تكون الأسلبة قائمة على علاقة حضور مع الكلام المؤسلب، عندما يقدم النص، النص ذاته الذي تقع فيه الأسلبة اللهجوية، نموذجاً عن الكلام المؤسلب. ويُقدم هذا النموذج عادة من خلال إسناد الكلام إلى المستهدف من الأسلبة ونقله نقلاً مباشراً، كما هو الحال مثلاً في قصة عبد السلام العجيلي السابقة (النص التاسع والعشرون). ولقد رأينا عن قرب كيف أن نظم النص التخاطبي وظف بخطوطه العريضة لمساعدة القارئ على إدراك الاقتباسات والأسلبة اللهجوية التي لجأ إليها السارد في نهاية القصة.

والمستفيد من علاقة الحضور هذه، في حالات كالتى شهدناها في هذا السائل الذهبي...، هو متلقي النص، أو المستوى التخاطبي الذي يجمع بين صاحب الأسلبة والمتلقي. فالأسلبة تغيب هنا عن الشخص المؤسلب كلامها، وهي تعبر فقط عن موقف السارد من هذه الشخص، تعبيراً يتلقاه القارئ وهو يربط حضورياً بين كلام الشخص المحاكى والمؤسلب وبين كلام السارد المحاكى والمؤسلب.

وهناك حالات حضور أقوى من السابقة، ولا تantal فقط ركني الأسلبة: الكلام المؤسلب والكلام المؤسلب، إنما تحدث بحضور صاحبيهما وجهاً لوجه؛ الأمر الذي لا يتم إلا إذا انتمى الطرفان إلى مستوى تخاطبي واحد وإذا احتلّا قطبي



النخاطب في كل من الكلام المؤسب والكلام المؤسب. ففي مثل هذه الحالات، إن للمؤسب كلامه هو أول من يتلقى أسلمة محدثه، بينما يتلقى متلقي النص الأسلمة وردة فعل من تستهدفه معاً. وهنا النمط من الأسلمة اللهجية القائمة على علاقة حضور يوظف بشكل أساسي في النص المسرحية، وكما هو الحال مثلاً في النص التالي (النص الثلاثين) المأخوذ من المشاهد الأولى من مفاصرة رأس الملوك جابر.

#### النص الثلاثون

- ١ الرجل الرابع : لا مؤاخلة.. وهل بينكم من يعرف بالضبط ما يجري! (يلفت إليه الجميع، وتقرب فيه العيون، كأنهم يكتشفون وجوده لأول مرة بينهم)
- الرجل الأول : (ساخراً) بالضبط!
- ٥ الرجل الثاني : ومن أين لنا أن نعرف بالضبط ما يجري!
- الرجل الأول : ألس من أهل بغداد؟
- الرجل الرابع : أي وحق الله مولود فيها، وكذلك أبي وأجدادي.
- الرجل الثاني : وإذن فأنت تعرف ما تعرف. لم يعد الاضطراب سراً.
- المرأة الثانية : اضطراب الأحوال كالحرير لا يخفى دخانه.
- ١٠ الرجل الثالث : تعرف ما نراه... وما نراه هو غيوم سوداء كالقحم تخيم على بغداد.
- الرجل الثاني : كل الظواهر تؤكد أن العاصفة ستهب بين لحظة وأخرى.
- المرأة الأولى : ارحم عبادك يا رب.
- الرجل الثالث : وإذا هبت العاصفة، ما علينا إلا أن ندخل بيوتنا، ونغلق نوافذها جيداً.
- ١٥ الرجل الأول : ألم تر الحراس وهم يجتاحون الشوارع!
- الرجل الرابع : أي وحق الله رأيتهم، وتعوذت من رؤيتهم.
- الرجل الأول : والتوتر! ألم تسمع بأن الوضع متوتر... وأن الخلاف شديد بين الخليفة والوزير.

- ٢٠ الرجل الثاني : كلاهما متصلب أكثر من الآخر. ولا يبدو أن هناك سبيلاً للوفاق أو التراجع.
- الرجل الرابع : أي وحق الله سمعت عن هذا أيضاً.
- الرجلان الأول والثاني : (معاً وبغيط) ما الذي تجهله إذن؟
- الرجل الرابع : ما أجعله كثير. كنت أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف أو توتر الأوضاع.
- ٢٥ الرجل الأول : يسأل عن سبب الخلاف!
- المرأة الأولى : وكيف يمكن أن نعرف لماذا يختلف السادة.
- الرجل الثالث : وما علاقة أمثالنا في ذلك؟
- المرأة الثانية : إنهما مختلفان والسلام. المهم أن يخلصنا الفران، ونذهب إلى بيوتنا.
- ٣٠ الرجل الرابع : وحق الله... من الضروري أن نسأل عن سبب الخلاف، وأن يكون لنا رأي فيه.
- الرجل الثالث : أيها الرجل... تشير شؤوننا خطيرة، عاقبة البحث فيها وخيمة.
- المرأة الأولى : هل تريد أن تدهور الناس؟
- ٣٥ المرأة الثانية : بالله عليك... اللعب بهذه الشؤون المفزعة بعيداً عنا.
- من نحن حتى نسأل عن سبب الخلاف بين وزير وخليفة!
- الرجل الثالث : الضروري بالنسبة لنا هو الحيز والأمان لا سبب الخلاف.
- المرأة الثانية : أي والله، هذا كل شيء... الحيز والأمان.
- ٤٠ المرأة الأولى : سلامة أولادنا أعلى من الدنيا كلها.
- الرجل الثاني : وما علاقتنا! ابعذ عن الشر وغن له.
- الرجل الرابع : (دائماً هادئاً باللهجة والثقة من نفسه) وحق الله لأخالفكم الرأي... ولكن طريق الحيز والأمان وأسفاه يمر في هذا السؤال.

(سعد الله ونوس، ١٩٧٠، ط ١٩٩٦، ١، ص ١٥٣-١٥٤)



فمن بين الرجال الذين يمثلون أهالي بغداد، خصَّ المؤلف الرجل الرابع لهجة تخاطبية مميزة أسلوبياً عن لهجة سائر أهالي بغداد، رجالاً ونساءً معاً. والسمة الأسلوبية البارزة لهجة الرجل الرابع هذا هي بدء كلامه في معظم الأحيان، وبشكل بارز جداً في ظهوره الأول الذي يعرضه النص المقططف هنا، بعبارة التأييد والقسم «أي وحق الله»، ومن ثم استبدالها شيئاً فشيئاً ومع تقدم المسرحية بعبارة القسم فقط «وحق الله». والتمايز اللهجوي الأسلوبي هذا هو بالطبع علامة مسرحية حسية على تمايز موقف الرجل الرابع عن سائر مواطنيه. لكنه يقوم أيضاً بوظيفة أخرى: فهو يهيئ الأرضية الضرورية لتيح لمحدثي الرجل الرابع أن يسخروا منه بتقليد لهجته، اقتباساً وأسلوباً معاً، وليساعد المتفرج على إدراكه الفوري أيضاً.

فإذا وضعنا جانباً حالات التقليد البينة جداً في بدء هذا النص، والقائمة فقط على الاقتباس، كما هو الأمر مثلاً في الرد الأول على الرجل الرابع (س ٤)، والذي نوهت بوقوعه الساخر أيضاً ملاحظة المؤلف الإخراجية، فإننا نلاحظ أن النص لا يخلو من محاولات تهكمية أخرى. غير أنها خفية إلى حد ما، لا تقوم على اقتباس علني وصريح، إنما على ما هو أقرب إلى الأسلوب المتداخلة بالاقتباس، علاوة على أن الملاحظات الإخراجية لا تنوّه بها. وهذا ما ينطبق بادئ الأمر، وبشكل مبسط ومصغر، على رد المرأة الثانية هذا:

أي والله، هذا كل شيء... الخبز والأمان. (س ٣٩)

فما إن نقرأ هذا الرد الموجه إلى الرجل الرابع حتى يتتابنا شعور بالضحك، ذلك أن عبارة «أي والله»، هي اقتباس مؤسلب ساخر للعبارة التي يعرف بها الرجل الرابع، وهي «أي، وحق الله». فالتركيب واحد هنا وهناك، ومبني على ركنين أساسيين: أداة الجواب والتأييد «أي» المقتبسة حرفياً والتي تسبق القسم، ومن ثم هذا الأخير الذي يبدأ في الحالين بواو القسم وينتهي باسم الجلالة «الله».

وما يؤكد أن عبارة المرأة «أي والله»، هي، على حدوديتها، اقتباس مؤسلب ساخر للهجة الرجل الرابع هو أن هذا الأخير ردّ على سخريّة المرأة بأخرى أقوى وأشمل. فمع أن الرجل الرابع لم يتناول الكلام مباشرة بعد تهكم المرأة الثانية، وأن شخصين آخرين، المرأة الأولى والرجل الثاني، فصلاً بين تهكم المرأة وبين جواب الرجل الرابع، وأن جوابه هذا استعمل صيغة المخاطب للمذكر الجمع وليس صيغة المخاطب للمؤنث المفرد، فإن ما ورد في هذا الجواب:

وحن الله لا أخالفكم الرأي... ولكن طريق الخبز والأمان وأسفاه يمرّ في

هذا السؤال (س ٤٢-٤٤)

يبدو ردّاً صريحاً على كلام المرأة الثانية الساخر:

أي والله، هذا كل شيء... الخبز والأمان. (س ٣٩)

وأول ما نستدل على ذلك من اقتباس جواب الرجل الرابع الاسمين المحورين المعطوفين في كلام المرأة وهما «الخبز والأمان»، وجعل كلامه كله يتمحور بدوره حولهما. غير أن الاقتباس هذا ليس سوى الانطلاقة الأولى والبارزة في عملية تخاطبية تهكمية أكثر اتساعاً وتحقق بالأسلوب الساخرة. فما إن اقتبس الرجل الرابع الاسمين المعطوفين «الخبز والأمان» وأدخلهما في تركيب أول: «طريق الخبز والأمان»، حتى ألحق به آخرين قريبين إيقاعاً من الأول، وذلك عن طريق اشتراك التراكيب الثلاثة، في مقاطعها الصوتية الأخيرة، بحرف مدّ واحد: «الالف»، وكما يمكن إبراز ذلك من خلال هذا التوزيع التيبوغرافي لكلام الرجل الرابع:

لكن طريق الخبز والأمان

وأسفاه

يمرّ في هذا السؤال.

فمحاكاة كل من «وأسفاه» و«يمرّ في هذا السؤال» الإيقاعية -الصوتية للتركيب الذي يحتوي على المقتبس «طريق الخبز والأمان» تبدو إجابة تهكمية على المقتبس منه والمحاكي، علاوة على أن التركيب الاعتراضي التهكمي الصريح

«السقاء» أقحم بين المسند إليه، التركيب الأول المحاكى، وبين المسند «التركيب الثالث»، الذي يحاكي الأول شكلاً، ويقدم إجابة عليه مضموناً.

بالطبع، فإن السخرية التي تنتج عن الأسلبة في جواب الرجل الرابع تطال كل أهالي بغداد المتحاورين معه، وربما أيضاً كل من يقف في صفهم ويتسمي إلى مستوى تخاطبي أعلى، مستوى تخاطب زبائن القهوة المستمعين في حكاية المملوك جابر، وذلك عبر تقنيات متعددة لا مجال لتفصيلها هنا. إنما ما رأيناه يظهر جيداً كيف أن الاقتباس والأسلبة القائمين على علاقة حضور بين طرفي الأسلبة: الشخص المحاكى والشخص المحاكى، يلعبان دوراً مهماً في تفاعل الشخص وفي تحريك الحدث وبلورة الرؤية؛ كما أنهما يضعان متلقي النص في موقع يساعده على إدراكهما بسهولة. وهذا أمر يصعب توفره عندما لا تكون هذه التقنيات التخاطبية قائمة على علاقة حضور بين طرفي العملية، ويقدر أكبر من الصعوبة أيضاً عندما تذهب أبعد من ذلك وتكون قائمة على علاقة غياب مع الكلام المحاكى.

## ٢- الأسلبة اللهجوية القائمة على علاقة غياب مع الكلام المؤسلب

تكون الأسلبة اللهجوية قائمة على علاقة غياب مع الكلام المؤسلب والمحاكى عندما لا يقدم النص نموذجاً عن هذا الأخير. وهي أيضاً على درجات. فقد يكون المؤسلبة لهجته شخصاً من شخوص النص، وقد لا يكون ذلك حصراً.

ففي الحال الأولى، تحدث الأسلبة عندما يحاول متكلم على شخص ما أن يحاكي في كلامه على هذا الشخص السمات الأسلوبية البارزة التي تعرف بها لهجة هذا الأخير، ودون أن يكون قد سبق له أن أسند الكلام إلى شخصه هذا، وترك له فرصة التعبير المباشر وبلهجته الخاصة. وبالطبع، يكون الشخص المؤسلبة لهجته في مثل هذه الحال شخصاً غمطياً، كأن يكون قاضياً أو محامياً أو عالماً أو شاعراً أو دجالاً أو مشعوذاً... فمعرفة متلقي النص بهوية من يدور حوله الكلام تساعده على أن يستشف من هذا الكلام بعض الخصائص الأسلوبية الملصقة بالهوية هذه، وأن يرى بالتالي في هذا الكلام أسلبة للهجة المتكلم (يفتح اللام) عليه، على أن تساعد

المتلقي ثقافته على إدراك الأسلبة. النص التالي لعبد السلام العجيلي (النص الحادي والثلاثون) يقدم لنا مثلاً بسيطاً على ذلك.

### النص الحادي والثلاثون

١ لا مفر لنا إذن من أن نعد السيد حسين وأمثاله فئة رحيمة بين المشعوذين  
٢ إذا ما قارناهم بالفئات الأخرى. من هذه الفئات الأخرى مدعو المشيخة الذين  
٣ يكورون على رؤوسهم عمامات ضخمة ويدبرون بين أصابعهم سيحات  
٤ طويلة، يأتيهم مصاب بحمى مترافقة بالآلام المفاصل وتورمها دليل إصابة  
٥ بالرؤية الحادة فيحتجزونه ليتلون عليه العزائم ويطلقون حوله البخور، إلى أن  
٦ يتجاوز المرض مرحلة الحدة إلى الإزمان، متلفاً المفاصل مفقراً الدم مضيقاً  
٧ صمامات القلب أو ملهياً شغافه. ومن هذه الفئات امرأة اسمها سارة  
٨ اختصت في محيطنا بإخراج «الراجعة» من العين.

(عبد السلام العجيلي، ١٩٧٨، ص ٧٣).

ففي النص المأخوذ منه المقطع السابق، وهو واحد من نصوص عبادة في الريف ويحمل عنوان «والدجالون درجات...» (١٩٧٨، ص ٧١-٧٤)، يستعرض الكاتب نماذج متعددة من دجالي الريف ومشعوذيه. وفي المقطع المختطف هنا من هذا النص، يدور الكلام على مدعي المشيخة، ومن ثم ينتقل إلى نموذج جديد: امرأة تدعى سارة. وفي الأسطر المخصصة لمدعي المشيخة، لا نرى هؤلاء يتناولون الكلام أو ينطقون بتمتمة ما أو بتعويذة. ولكننا نحس، ونحن نقرأ هذه الأسطر، أن هناك شبه أسلبة ساخرة للتمتمات والتعاويذ والعزائم التي يشفي بها مدعو المشيخة مرضاهم.

قلنا «شبه أسلبة» وليس «أسلبة» لأن الأسلبة ليست بيئة كما يجب، وقد لا يكون الكاتب قد أعارها كل اهتمامه. إنما تخوير بسيط في النص يبرز معالمها. فلنأخذ نلاحظ أن هناك شيئاً من الإيقاع الموزون المسجع في أماكن متعددة، ولا سيما في البدء:

من هذه الفئات الأخرى

مدعو المشيخة

الذين يكوّنون على رؤوسهم عمامات ضخمة

ويدبرون بين أصابعهم سبحات طويلة،

في النهاية:

متلفاً المفاصل

مفقراً الدم

مضيقاً صمامات القلب

أو مالهياً شغافه.

فاذا حوّرنا قليلاً في الجملة التي تتوسط ما أتى في البدء وفي النهاية، وبدلاً

عما ورد في النص:

بأنهم مصاب بحمى مترافقة بالآلام المفاصل وتورمها دليل إصابة بالرثية

الحادة فيحتجزونه ليتلون عليه العزائم ويطلقون حوله البخور، إلى أن يتجاوز

المرض مرحلة الحدة إلى الإزمان،

نختصر به:

بأنهم مصاب بحمى مترافقة بالآلام المفاصل

فيحتجزونه ليتلون عليه العزائم

ويطلقون حوله البخور

إلى أن يتجاوز المرض مرحلة الحدة،

ومن ثمّ نعيد كتابة المقطع كمايلي:

من هذه الفئات الأخرى

مدعو المشيخة

الذين يكوّنون على رؤوسهم عمامات ضخمة

ويدبرون بين أصابعهم سبحات طويلة.

بأنهم مصاب بحمى مترافقة بالآلام المفاصل

فيحتجزونه ويتلون عليه العزائم

ويطلقون حوله البخور

إلى أن يتجاوز المرض مرحلة الحدة

متلفاً المفاصل

مفقراً الدم

مضيقاً صمامات القلب

ملهياً شغافه.

فتجد أنفسنا أمام كلام شبه موزون ومسجع يحاكي بإبقاء ما يتناهى إلى سمعنا من  
تمتات وعزائم المشعوذين الذين، ما إن يصلوا إلى المرحلة الأخيرة من شعودتهم،  
حتى تضيق أنفاسهم بما يتحتمون، فلا يبقى من هذه التتمتات سوى إيقاع لاهت  
كالذي ختم به عبد السلام العجيلي كلامه.

بالطبع، لو لم يركز النص على شعوذة مدعي المشيخة التي تمر ضرورة بتلاوة  
العزائم، لكان من الصعب على القارئ أن يستشف مما أتى به وجود نواة أسلوبية  
ساخرة لهذه الشعوذة. فعلاقة الغياب التي تجمع بين الأسلية والنمذج المؤسلب  
هي، والحال هذه، خفيفة الوطء إلى حد ما، ومقارنة مع حالات لا يذكر النص فيها  
المحاكى أو المؤسلب، وتتطلب من المتلقي مزيداً من الثقافة والانتباه. ونعود  
من جديد إلى مغامرة رأس المملوك جابر لنرى واحدة من هذه الحالات (النص  
الثاني والثلاثين).

#### النص الثاني والثلاثون

(يغم الصمت أوقاناً مديدة، ثم ينهض الرجل الرابع من بين

القتلى، ويقف قرب الحكواتي. بعد قليل تظهر زمرد في

الطرف الآخر، فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر..

تحتضنه، وتقبله. ويحركات بطينة كالطقوس، بتقديم الثلاثة

٥ من الزبائن، توسطهم زمرد التي تحمل الرأس بين يديها.  
وراءهم كوم الجثث...

الجميع

: (معاً إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق  
نحدثكم. من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.  
تقولون... فخار يكسر بعضه... ومن يتزوج أمنا نناديه  
عمنا... لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك. لكل  
واحد رأي. وتقولون... هذا رأينا.

١٠

لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا... هذا رأينا. لكن  
إذا التفت يوماً، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم.

الرجل الرابع

: إذا عضكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت.  
١٥ زمرد : إذا تدرجرت الرؤوس، واستقبلكم الموت على عتبة  
صبح كتيب.

المجموعة

: إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل.  
لا تنسوا أنكم قُلتُم يوماً...

فخار يكسر بعضه... ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.  
من ليل بغداد العميق نحدثكم.

٢٠

من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.

(سعد الله ونوس، ١٩٧٠، ط ١٩٩٦، ص ٢١٧-٢١٨)

فما إن نتلقى هذا المقطع الجماعي الأخير من حكاية المملوك جابر، حتى  
يُخيل إلينا أننا أمام نبوة نبوية تحاكي ما ينطق به مصطفىو الله وأنبياءه. صحيح أن  
الإخراج المسرحي الذي أراده ونوس (س ١-٦) لعرض هذا المقطع النهائي يضع  
المتلقي أمام جو طقوسي ويهيئه بالتالي للانتباه إلى الطابع الغيبي لهذه الكلمة  
الأخيرة من المسرحية، إلا أن هذا الإخراج ليس سوى أسلبة سيميائية مسرحية توافق  
الأسلبة اللهجووية - اللسانية التي نحن في صدها ولا تنوب عنها. والأسلبة

اللهجووية هذه قائمة على علاقة غياب مع المؤسلب المحاكى، ذلك أن أيًا من  
شخص المسرحية لم يُقدم صراحة بصفته نبياً أو مصطفىً، وإن كان ونوس قد  
اصطفى الرجل الرابع بشكل رئيسي، ومن ثم الحكواتي ومنصور، لينتصروا بصيرة  
ناقلة في النظر إلى معطيات الأحداث والتاريخ؛ كما أن أيًا من نافذي البصيرة  
هؤلاء لم يسبق له أن بنى كلامه على خصائص أسلوبية كالتى سناها الآن. إنما  
العكس قد يكون الأصح هنا: فأسلبة هذه الكلمة الأخيرة التي تأتي على لسان  
الرجل الرابع والحكواتي معاً، وقد انضمت إليهما زمرد لغرض يخدم الفرجة  
المسرحية وجماليتها بالدرجة الأولى، هذه الأسلبة التي تحاكي كلام الأنبياء هي التي  
تفتح كما يجب، وبشكل رجعي، عيني المتلقي لكي يرى في بصيرة الرجل الرابع  
ومن يماثله بصيرة نبوية حقيقية.

ولكي ندرك جيداً مقومات هذه الأسلبة، سنضطر هنا أيضاً، لا إلى تحوير  
بعض الجمل، كما فعلنا في نص عبد السلام العجيلي السابق، إنما فقط إلى حذف  
ما هو دخيل على هذه الكلمة وقد نقلته نقلاً مباشراً، مثل: «تقولون فخار يكسر  
بعضه...». فإذا حذفنا هذا الدخيل تصبح الكلمة المؤسلبة على الشكل التالي:

١ من ليل بغداد العميق نحدثكم.

من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.

[...]

إذا التفت يوماً، ووجدتم أنفسكم بلا بيوت،

إذا تدرجرت الرؤوس، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كتيب،

٥ إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل،

لا تنسوا أنكم [...] .

من ليل بغداد العميق نحدثكم.

٨ من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.

وإننا نلمس الآن عن قرب أهم السمات الأسلوبية التي تجعل هذا المقطع  
أسلبة لكلام الأنبياء.

فصاحب السبوة لا يبدأ كلامه قبل أن يقدم هويته وينوّه بالسلطة التي تخوّلها قول ما يريد قوله أو التي اصطفته لهذا الغرض، كما أنه غالباً ما يختم نيوته بالتنويه ذاته. وهذا ما فعله هنا أيضاً متكلّم سعد الله ونوس، عندما نسبوا صوتهم إلى ليل بغداد العميق في بدء كلامهم (س ١-٢) وفي نهايته معاً (س ٧-٨) وفق المقطع المحوّر).

وفي التنويه بسلطته، لا يني نذير الله من التذكير بصفته هذه ومن التركيز عليها. وهنا أيضاً كرر رجال سعد الله ونوس تقديم هويتهم مرتين متتاليتين ومتمايتين في أول كلامهم، ومرتين أخريين في آخره.

والنبوة، حصراً، تنطلق في معظم الأحيان من علامات الأزمنة لترسم إطار الحدث الذي تنبئ به، فستعمل في ذلك تتابع جعل شرطية - زمنية، وتأتي من ثمّ بجواب الشرط ليبرز الحدث المحوّر. وهنا أيضاً لجأ نذّر سعد الله ونوس إلى تراكم جعل شرطية تبدأ بـ «إذا» (س ٣-٥)، ومن ثمّ برزوا الجواب (س ٦).

فهذه الأسلبة القوية التي حاكى بها ناقلو كلمة المسرحية الأخيرة خطاب الأنبياء، والتي نسجت نبوءتها من خيوط التاريخ وبنتها على قراءة أحداثه قراءة نبّرة، هذه الأسلبة تقيم بشكل رجعي، كما نوهنا، تطابقاً كلياً بين بصيرة الأنبياء وبصيرة من يحسن قراءة معطيات الأزمنة والتاريخ.

وإننا لنرى أن الأسلبة تقوم هنا بوظيفة مغايرة لما رأيناها في الحالات السابقة حيث كانت الأسلبة بمثابة محاكاة ساخرة للمؤسلب المحاكى. أما هنا، فالمؤسلب المحاكى يضع نفسه في منزلة مساوية للمؤسلب المحاكى ويضفي على نفسه بالتالي هوية ذلك الأخير.

نعتقد أن ما بسط أعلاه يعطي فكرة كافية عن مفهوم الأسلبة اللهجوية وعمّا يميزه عن الأسلبة بشكل عام، المفترض أن يبنى عليها كل خلق فني أو إبداع أدبي. وما رأينا يظهر أيضاً أن الأسلبة اللهجوية، شأنها في ذلك شأن كل أسلبة، ليست على درجة واحدة، كمّاً ونوعاً معاً؛ وأنها تتطلب من القارئ والمتلقي قدراً كافياً

من الانتباه والتركيز، والثقافة أيضاً. ولا بدّ هنا من إعادة التنويه بأن مفهوم الأسلبة اللهجوية هو مفهوم بختيني بالدرجة الأولى، وجوهري في حوارية بختين. ولقد أشار إليه بالتسمية الروسية الموازية للتسمية الفرنسية «stylisation» والإنكليزية «stylization» وهي التسميات ذاتها التي تطلق على أي أسلبة كانت وعندما لا تكون لهجوية حصراً. وإذا لم يربّختين ضرورة أن يبرز، اصطلاحاً وتسمية، ما يميّز الأسلبة اللهجوية عن الأسلبة بشكل عام، وكما فعلنا نحن بإلحاق النوع «لهجوية» بالاسم «أسلبة» في التسمية: «الأسلبة اللهجوية»، ذلك أن منظور بختين الأساسي هو حوارية اللغة الروائية وتعدد لغاتها. ويُفترض بذلك تلقائياً أن الأسلبة التي يتكلم عليها لا بدّ أن تكون أسلبة الخصائص التي يعرف بها هذا المتكلم أو ذاك. لذا شدّد كثيراً على الفارق بين ما هو أسلبة مباشرة أو أسلوب مباشر وبين ما هو أسلبة لذلك المباشر يقوم بها آخر، وتكون بذلك الأسلبة التي تعنيه أي أسلبة لهجوية. كما أنه لجأ إلى تسمية أخرى تتضمن في أصلها اليوناني - اللاتيني ما يفترض أسلبة لهجوية، وهي التسمية التي توازي «parodie» الفرنسية و«parody» الإنكليزية، والتي تعني، في أصلها اليوناني - اللاتيني، «الغناء الهامشي»، ومن ثمّ مجازاً «الغناء المقلد - المحاكى»، لأن هذا الغناء الذي كان يُقدم على هامش الاحتفالات الرسمية كان يقلد تقليداً ساخراً أغاني كبار الشعراء والأدباء. لذا ارتبط مفهوم ما يدعى بـ «parodie» بالحالات التي يكون فيها التقليد ساخراً فظاً ويطال أموراً رفيعة إلى حدّ ما. وبختين يستعمله أيضاً بالمعنى ذاته، أي عندما تكون الأسلبة أسلبة ساخرة (نحيل القارئ هنا إلى دراسات بختين حول نظرية الرواية، ١٩٧٥ - أ، ولا سيما ترجمة يوسف حلاق لبعض منها، ١٩٨٨).

وعلى محاولتنا أن نفكر بختين حقّه في كلامه على الأسلبة اللهجوية، وأيضاً في كل ما يتحمي هنا وهناك إلى التراكيب الهجينة، ننوّه بأن ما عرض هنا ليس مفصلاً ومبوّهاً ومدقّقاً لغوياً، وبالشكل الذي قدم فيه، لا في دراسات بختين ذاتها، ولا في دراسات غربية أخرى.

ويجوز أيضاً أن تقع على حالات أسلوبية لهجوية أشمل مما رأينا وتطال عملاً  
بأكملها، فصيحة أو قصة أو مقالة...، وذلك عندما يحاول كاتب ما أن يبنى  
نظامه على خصائص أسلوبية عرف بها نمط أدبي معين أو هذا الكاتب أو  
ذاك. وملتقى مثل هذه الأساليب مع ما يدعى بـ«التناسخ» أو «التناسقية»  
(«Intertextualité» في الفرنسية، و«Intertextuality» في الإنكليزية)، وتشكل  
رأساً أساسياً في هذه المفاهيم التي لا مجال للتطرق إليها هنا. إنما ستقدم قراءات  
للعصل الثالث من هذا الكتاب نموذجاً من مثل هذه الأساليب، وذلك في قراءة قصة  
زكريا تامر التراب لنا وللطيور السماء، ومقارنة مع قصة عبد السلام العجيلي  
الأجل (الفقرة ٣-٢).

## ٢-٤ خاتمة: بناء النص التخاطبي وتمييز الأنواع الأدبية

بقي لنا في نهاية هذا الفصل، وبعد دراسة نظم النص التخاطبي العام  
والتعريف بمستوياته ووحداته والتقنيات التي تنتج عنه، أن نستطع بعض الثوابت  
العامّة في ما يخص الدور الذي يلعبه هذا النظم في تمييز الأنواع الأدبية، أي في  
تحديد البناء العام الذي بموجبه ينتمي النص إلى هذا النوع الأدبي أو إلى ذاك. وكما  
لاحظنا في فقرات متعددة من هذا الفصل، إن الأمر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشكل  
الذي يتحقق فيه المستوى التخاطبي الأول.

## ٢-٤-١ أشكال تحقق المستوى التخاطبي الأول وهوية النص الأدبية

رأينا في دراسة طرق الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر أن المستوى  
التخاطبي الأول، المستوى الذي يكون فيه قطبا التخاطب كلاً من المؤلف ومتلقي  
النص، قارئاً أو مستمعاً أو متفرجاً، أن هذا المستوى الأول لا يبرز دائماً إلى الوجود  
لسانيّاً، ببعده التواصلّي المباشر، أي أنه لا يمر ضرورة باستعمال الكلام وفق القواعد  
النحوية الثابتة. ولاحظنا أن الطريقة التي يتحقق فيها هذا البعد التواصلّي المحض  
تأخذ ثلاثة أشكال رئيسية: فقد يكون تحققاً لسانيّاً تامّاً، وقد يكون شبه لساني،  
وقد لا يكون لسانيّاً على الإطلاق ويلزم السيميائي غير اللساني، علماً أن ما يشهد  
هنا التحقق اللساني أو شبه اللساني أو السيميائي ملازم دائماً لحضور بلاغي يغطي  
النص بأكمله، كما تعارفنا على الإشارة إلى مركزية المستوى التخاطبي الأول وإلى  
كونه البؤرة الإبداعية التي تولد النص وكل ما فيه. فتكون بذلك أشكال تحقق  
المستوى التخاطبي الأول التالية:

- التحقق البلاغي - اللساني
- التحقق البلاغي - شبه اللساني
- التحقق البلاغي - السيميائي

على أن لا ينظر إلى النعت الثاني في كل من التسميات السابقة بوصفه نعتاً للأول،  
ذلك أنه ليس من تكافؤ أو تساوي بين ما يشير إليه كل من النعتين. فما هو لساني



أو شبه لسانی أو سیمیائی هو موضوعي . أما البلاغي فيشمل نظم النص بأكمله ، كما رددنا مراراً . وحضوره مفترض دائماً . وهذا ما سيوفر علينا الإشارة إليه تسمية في كل شاردة وواردة من الاستنتاجات المستنبطة هنا .

وكما سنرى ، إن معظم الأنواع الأدبية تنبثق من أشكال التحقق هذه ، وتتفرع وتتطور في داخلها وفي توظيفها بهذا الاتجاه أو بذاك .

## ١- الأنواع الأدبية التي تتمايز في الانتقال من البلاغي - اللساني إلى البلاغي - السيميائي

إن الانتقال من نصوص يتحقق فيها المستوى التخاطبي الأول لسانی إلى أخرى لاتشهد هذا التحقق ، ويكون بالتالي سیمیائياً ، هو انتقال حاسم وجوهري في أبرز تمايز عرفته الأنواع الأدبية : إنه التمايز بين النصوص غير المسرحية التي لايتطلب تلقيها عرضاً يكون وسيطاً بين قطبي الإبداع والتلقي ، وبين النصوص المسرحية التي تمرّ ضرورة بالعرض ، أو القابلة شكلاً له . إنه التمايز بين ما أشارت إليه البلاغة الإغريقية بـ«السردی» و«الدرامي» .

تنتمي إلى الفئة الأولى النصوص العلمية على أنواعها ، والنصوص الأدبية ، السردية والوصفية والتحليلية والشعرية غير الخطابية وغير القائمة على مناجاة آخر . إنها النصوص التي يبدأ التعبير اللساني فيها على مستواها التخاطبي الأول ، وهو تعبير نحوي كامل ، يغطي دلاليّاً بناء النص من أوله إلى آخره ، دون أن ينفي ذلك إمكانية تضمن هذا المستوى التخاطبي الأول مستويات تخاطبية أدنى .

تنتمي إلى الفئة الثانية النصوص المسرحية ، بالمعنى الحصري للكلمة ، وكل ما يقدم عرضاً . وأيضاً ، النصوص الخطابية وما يقترب من الصلوات والابتهالات ومناجاة الذات أو الآخر ، شعراً ونثراً ؛ وهي النصوص التي وُصف بناؤها أعلاه بأنه بناء تمسرحي (الفقرة ٢-٢-٢ ، ١) .

والفارق بين النصوص المسرحية حصراً وبين النصوص المبنية على التمسرح هو أن الأولى طويلة نسبياً ومتعددة الفصول والمشاهد والشخص ، وتتصف بتتالي أو بتعاقب وحدات تخاطبية تنتمي إلى مستوى تخاطبي واحد . وهي نصوص مؤسلة سیمیائياً وذات طبقات متعددة في سیمیائيتها . أما الثانية فهي قصيرة إلى حد ما ، تتألف من مشهد واحد يدور بين شخصين أو فريقين . ونادراً ما تشهد تبادل الحديث أو تتالي الوحدات التخاطبية التي تنتمي إلى مستوى واحد ، فيقتصر الكلام في معظم الأحيان على المتكلم البادئ . وهي غير مكتوبة أصلاً للعرض المسرحي ، وبالتالي غير مؤسلة سیمیائياً ، وتحاكي في سیمیائيتها عفوية التخاطب اليومي والمناجاة .

وسواء كان النص مسرحياً أو مبنياً فقط على التمسرح ، فإن ما يجمع هاتين الفئتين من النصوص هو أن التعبير اللساني فيها يبدأ على مستواها التخاطبي الثاني وليس الأول ، ومن ثمّ يتدرج إلى مستويات أدنى .

## ٢- الأنواع الأدبية التي يتصف مستواها التخاطبي الأول بتحقيق بلاغي - شبه لسانی

الواقع ، إن هذه الأنواع ليست على تعدد السابقة ورواجها . وأهمها روايات الرسائل التي راجت في فرنسا في القرن الثامن عشر ، حيث تتألف الرواية أو العمل الأدبي ، وهو سردي في معظم الأحيان ، من تتابع رسائل تتبادلها الشخص . فهذه الرسائل تنوضع بدءاً من المستوى التخاطبي الثاني . أما الأول الذي يربط بين الروائي ، أو صاحب العمل ، وبين القارئ فيقتصر لسانیاً على ذكر رقم الرسالة قبل إدراجها في متن العمل الأدبي . وقد ينتمي أيضاً إلى هذا المستوى التخاطبي الأول ذكر كل من المرسل والمرسل إليه في أعلى الرسالة ، وتاريخ الرسالة ومصدرها في أسفلها . ولكن هذا الأمر ليس قاطعاً لأن المرسل يقوم به عادة . على كل ، سواء اقتصر الأمر على ترقيم الرسائل فقط ، أو تعداه إلى التنويه بمصدر الرسالة وبتاريخها وبهوية المرسل والمرسل إليه ، فإن كل هذه الأمور لا تصاغ بجملنة

نوع ثالثة، ويعبر عنها فقط بطريقة شبه لسانية، كما أظهرنا ذلك أعلاه (الفقرة ٢-١-٢).

هناك أنواع أخرى يتصف مستواها التخاطبي الأول بتحقيق شبه لساني أيضاً. ولكنها ليست موضوعاً أصلاً كتابة وليست أدبية بالمعنى الحضري. فهي شفوية في معظم الأحيان، من ثم تُعد للنشر وتحوّل إلى نصوص مكتوبة: إنها نصوص المقابلات والتحقيقات الصحافية، وإلى حد ما، ندوات الطاولات المستديرة. وتقدم المقابلة، في مثل هذه النصوص، بشكل حوار بين سائل ومجيب. وهذا الحوار ينتمي إلى المستوى التخاطبي الثاني. أمّا الأول فيقتصر على كلمتي «سؤال» و«جواب» اللتين تُختزلان تبعاً بالحرف «س» وبالحرف «ج»، فيسبق الأول منهما كلام السائل، والثاني كلام المجيب.

وتأليف النصوص المسرحية يسلك أيضاً طريقاً شبه لساني في تحقيق مستواها التخاطبي الأول، ولكن باتجاه معاكس لاتجاه المقابلات. فالكتابة تسبق هنا ما سيعرض ويلقى شفويّاً. ولقد توقفتنا ملياً عند الخصائص شبه اللسانية لهذا التحقّق (الفقرة ٢-٢-١-٢).

وكما نلاحظ، وإذا ما استثنينا أدب الرسائل، إن النصوص التي يشهد مستواها التخاطبي الأول تحقّقاً شبه لساني هي نصوص وسيطة بين حال وأخرى. فإما أنها تنتج عن تحويل النص الحوارى الشفهي إلى نص مكتوب، وتكون بذلك الوسيلة التي تسمح بنشر هذا الحوار وتلقيه قراءة؛ وإما أنها تكتب وتنتشر بهدف أن تحول إلى عرض مسرحي وأن تبقى دائماً طوع هذا التحول.

## ٢-٤-٢ تشعب الأنواع الأدبية داخل التمايز الناتج عن البناء التخاطبي، وترابطها مع نظم النص الإحالي

داخل التمايزات الرئيسية السابقة، تشعب الأنواع الأدبية، هنا وهناك، وفق معايير مختلفة، وعلى رأسها نظم النص الإحالي.

ففي الأجناس غير المسرحية، ينتمي النص إلى البحوث النظرية المحضّة أو إلى أدب الحكم، إذا سبق كلياً على منحنى الإحالة المطلقة.

وينتمي إلى السرد التاريخي، أو إلى السرد الأدبي المحاكى للتاريخي، رواية أو قصة، إذا سبق على منحنى الإحالة المقيدة للإشارية.

ويصبح أقرب إلى أدب اليوميات وإلى نصوص الأخبار اليومية، المقروءة والمسموعة، إذا أخذ السرد منحنى الإحالة المقيدة للإشارية.

الوصف المقيد الإشاري يؤدي إلى نصوص تتكلم على واقع معاش، جغرافياً، أو اجتماعياً أو فردياً.

البحوث العلمية المبنية على تعاقب الإحالة المطلقة والإحالة المقيدة هي بحوث تقرر العرض النظري بالتطبيق وإعطاء الأمثلة، وتسلك طريق الاستنتاج القياسي.

البحوث العلمية التي تبدأ بالمقيد، ومن ثم تُحلّق به المطلق، هي بحوث تسلك طريق الاستقراء القياسي وتنشئ القواعد والمبادئ.

النصوص السردية التي تشهد تعاقب الإحالة المقيدة للإشارية والإحالة المقيدة للإشارية هي نصوص تفيد التعليل الوثائقي.

النصوص المسرحية، من جهتها، أو التي تشهد التمسرح هي نصوص إشارية إنشائية. فإدخال السرد التاريخي للإشاري على النصوص المسرحية يلعب دوراً كبيراً في خلق ما يدعى بـ«المسرح الملحمي» وتمايزاً عن المسرح الكلاسيكي الدرامي.

النصوص القصصية المبنية على التمسرح تقتصر بالتعليل والافتناع وإعطاء الحجج، إذا ما انتقلت من المقيد الإشاري - الإنشائي إلى المقيد الإشاري وإلى المطلق.

وروايات الرسائل تتسم هي أيضاً بهذا الطابع أو بذاك وفقاً للمنحنى الإحالي الذي تساق عليه الرسائل.

فالتخاطب مراسلة بين الشخصين هو مبدئياً تخاطب إشاري - إنشائي، أي أن الرسالة تبدأ ضرورة في معظم الأحيان بالإحالة المقيدة الإشارية. فإذا كانت الغاية المتبادلة بين الشخصين أخباراً شخصية محضة، وتسرد أحداثاً تعيشها الشخصين يوماً بعد يوم، تساق الرسالة بمعظمها على منحى الإحالة الإشارية، وغالباً ما تقتصر أيضاً بطابع إنشائي. وهذا هو حال الروايات العاطفية والمبنية على سكون أرائة، بشكل عام.

أما إذا لم تكن المسائل الشخصية العاطفية هي الدافع الأساسي وراء مراسلة الشخصين، وكانت فقط أسلوباً تمهيدياً للنفوذ إلى رؤية اجتماعية أو فلسفية أو سياسية...، فغالباً ما تبدأ الرسالة بالإحالة الإشارية وتتقل بعدها إلى سرد لإشاري، فتبنى بذلك على تعاقب الإحالة الإشارية واللاإشارية وعلى التعليل الوثائقي. وهذا هو حال الروايات الفلسفية، ومنها مثلاً رسائل فارسية (Lettres persanes) لـ Montesquieu.

## ٢-٤-٣ التطوير الحديث لبعض الأنواع الأدبية في توظيف الاتجاه المعاكس لبنائها التخاطبي المعارف عليه

واللافت للانتباه هنا أن التحديث الجذري الذي عرفه أهم نوعين أدبيين انبثقا من التمايزات السابقة، وهما الفن الروائي من جهة، والفن المسرحي من جهة ثانية، أن هذا التحديث قائم بدرجة كبيرة على توظيف الاتجاه المعاكس لخصائص البناء التخاطبي الملازمة لهذا الفن أو لذلك.

فمن المعروف أن أبرز حركة تجديدية وتطويرية عرفها الفن المسرحي في القرن العشرين هو المسرح الملحمي المقترن باسم بريشت (علماً أن التسمية ليست من وضعه: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، ١٩٩٧ ص ٤٥٦ - ٤٦١)، بدرجة أن مفهوم المسرح الملحمي أصبح يتقابل مع مفهوم المسرح التقليدي الغربي بجذوره الارسططالية، والذي يعرف بـ «المسرح الدرامي». والحال، إن عناصر جوهرية يقوم عليها المسرح الملحمي مثل كسر الإيهام وإلغاء الجدار الرابع وتقطيع العرض

والتشخيص بفواصل سرديّة توجه مباشرة إلى المتفرج، هذه العناصر، وهي وسائل تغريب أساسية، تقوم شكلاً على تحويل المستوى التخاطبي الأول من تحقق سيميائي محض (في بعده التواصلية المباشر) إلى آخر يوفق بين ما هو سيميائي ولساني معاً. أي إن ما هو مصوغ لسانياً في العرض المسرحي الملحمي لا يتوضع ضرورة بدءاً من المستوى التخاطبي الثاني فما دون، كما هو متعارف عليه في قواعد الفن المسرحي، إنما يخالف القاعدة ويعتمد البدء به انطلاقاً من المستوى التخاطبي الأول. فهذا المستوى يعود من جديد إلى الوجود لسانياً، وباتجاه يلتقي به مع ما هو على طرف نقيض من الفن المسرحي: الفنون السردية بشكل عام.

ومقابل ذلك، إن التجديد الذي بلوره الفن الروائي في القرن العشرين سلك بدوره طريقاً معاكساً لبنائه التخاطبي التقليدي، ليلتقي مع ما هو نقيض له: التمسرح.

فلقد نوهنا بأن الفن الروائي الحديث عرف أيضاً وسائله التفريرية. وواحدة من أبرز هذه الوسائل هي القضاء شيئاً فشيئاً على السلطة السردية التي تقف حاجزاً أو وسيطاً بين شخص الرواية وبين القارئ، وجعل هذا الأخير يتلقى مباشرة ما تعيشه الشخصين من خلال ما تتفوه به والذي ينتمي في أكثر الأحيان إلى ما يدعى بـ «تيار الوعي». هذا يعني أن المستوى التخاطبي الأول، الذي يربط بين الروائي والقارئ، ألغى من الوجود لسانياً وحوك إلى طبيعة سيميائية، ولكن ليست على غناها المعهود به في النصوص المسرحية: فالحدث الذي يقف أمامه المتلقي هو هنا حدث نفسي - داخلي، المجال الذي برعت فيه مثل هذه الروايات. إنما اختارها القضاء على السرد الوسيط بين القارئ والشخص، هذا الاختيار يعطيها بناءً تخاطبياً متمسحاً، وإن كان التمسرح فيه خفيفاً نظراً إلى طبيعة العروض من جهة، كما نوهنا، ونظراً إلى طول النص وغياب الاحتكاك المادي المباشر بين الشخصين الساردة والشخص المسرود لها، وبالفعل ذاته، غياب تبادل الحديث بين الفريقين. ولكن ما إن تُزال هذه العقبة، أو يسيطر عليها بشكل أو بآخر حتى

يظهر التمسرح بوضوح . وهذا ما حدث فعلاً في رواية نثالي ساروت ، طقولة ،  
التي نحللها عليها أعلاه (الفقرة ٢-٢-٢ ، ١) .

نستعرض الآن وظائف التي تسند أمور السرد إلى واحد من شخصياتها منذ بدء  
الرواية حتى نهايتها ، ونضع إزاءه شخصاً أخرى تتلقى السرد وتتمتع بعالم بارزة  
متمايزة عن هوية القارئ ، إن مثل هذه الروايات تظهر أيضاً شيئاً من التمسرح ،  
وكما هو الحال مثلاً في رواية الباطل لحناء مينة . ولكن هذا الأمر لا يتم بعزل عن  
النظم الإجمالي : فضرورة إبراز هوية المسرود له وجعلها متميزة عن هوية القارئ ،  
هذه الأمور نحتّم على البطل السارد أن يسوق كلامه على منحنى الإحالة الإشارية  
- الإنشائية في مواقع بينة من الرواية ، وبالدرجة الأولى في بدئها ، وبشكل منتظم  
بعض الشيء . وهذا ما يُترجم ببناء سردي خاص يقطع فيه السرد من وقت إلى  
آخر ، لتطفو على سطح النص عملية التخاطب التي تجمع البطل السارد بالشخص  
المسرود لها .

نكتفي هنا باستنباط هذه الخطوط العريضة في ما يخص الدور الجوهرية  
الذي يلعبه بناء النص التخاطبي العام في تحديد هويته الأدبية ، وفي انتمائه إلى هذا  
النوع الأدبي أو إلى ذاك ، وفي دفعه باتجاه ، أو بأخرى ، وفي ما يخص أيضاً الترابط  
الحميم بين البناء التخاطبي والنظم الإجمالي في تفرّع الأنواع الأدبية وفي تشعبها  
ورسم خصائصها العامة .

ولكن ما أتى في هذا الفصل يظهر جيداً أن أهمية نظم النص التخاطبي  
لا تقتصر على هذه الأمور فقط . فإلى جانب كونه المنطلق الذي على أساسه تدرس  
معاني النص كاملة ، وفي مقدمتها طريقة الإحالة الكلامية وأغاطها ، فهو مسؤول  
عن انبثاق تفتيات متعددة ومتشعبة وتلعب دوراً كبيراً في خصائص النص  
الأسلوبية وفي دلالاته . وهذا ما سنلمسه بمزيد من الوضوح في القراءات التي  
سننتقل إليها الآن .

### الفصل الثالث

#### قراءات تطبيقية في نظم النص

#### التخاطبي - الإجمالي

٣-١ التعليب السردى والتوازى ولعبة المرايا فى حكاية شهرزاد  
الأولى، «حكاية التاجر مع العفريت»، وبعض خصائص بناء ألف ليلة وليلة  
النص الثالث والثلاثون

### حكاية التاجر مع العفريت

الليلة الأولى:

١ قالت بلغنى أيها الملك السعيد، أنه كان تاجر من التجار، كثير المال  
والمعاملات فى البلاد قد ركب يوماً وخرج يطالب فى بعض البلاد فاشتد عليه  
الحرق فجلس تحت شجرة وحط يده فى حرجه وأكل كسرة كانت معه وثمره فلما  
فرغ من أكل الثمرة رمى النواة وإذا هو بعفريت طويل القامة ويده سيف، فدنا  
٥ من ذلك التاجر وقال له قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدي، فقال له التاجر  
كيف قتلت ولدك قال له لما أكلت الثمرة ورميت نواتها جاءت النواة فى صدر  
ولدي فقصي عليه ومات من ساعته فقال التاجر للعفريت اعلم أيها العفريت  
أنه علي دين ولي مال كثير وأولاد وزوجة وعندى رهون فدعني أذهب إلى  
بيتي وأعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك ولك علي عهد وميثاق أني  
١٠ أعود إليك فتفعل بي ما تريد والله على ما أقول وكيل فاستوثق منه الجنى  
وأطلقه فرجع إلى بلده وقضى جميع تعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها،  
وأعلم زوجته وأولاده بما جرى له فبكوا وكذلك جميع أهله ونسائه وأولاده  
وأوصى وقعد عندهم إلى تمام السنة ثم توجه وأخذ كفته تحت إبطه وودع أهله  
وجيرانه وجميع أهله وخرج رغماً عن أنفه وأقيم عليه العياط والصراخ فمشى  
١٥ إلى أن وصل إلى ذلك البستان وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة فبينما هو  
جالس يكي على ما يحصل له وإذا بشيخ كبير قد أقبل عليه ومعه غزالة  
مسللة فسلم على هذا التاجر وحياه وقال له ما سبب جلوسك فى هذا المكان  
وأنت منفرد وهو مأوى الجن فأخبره التاجر بما جرى له مع ذلك العفريت

وسبب قعوده في هذا المكان فتعجب الشيخ صاحب الغزالة وقال والله يا أخي ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة لو كتبت بالأبر على أفلاك البصر لكنت عبرة لمن اعتبر ثم إنه جلس عنده يتحدث معه فغشي على ذلك التاجر وحصل له الخوف والفرع والغم الشديد والفكر المزيد وصاحب الغزالة بجانبه فإذا بشيخ ثان قد أقبل عليهما ومعه كلبتان سلاقيتان من الكلاب السود.

فسالهما بعد السلام عليهما عن سبب جلوسهما في هذا المكان وهو ماوى الجان فأخبراه بالقصة من أولها إلى آخرها فلم يستقر به الجلوس حتى أقبل عليهم شيخ ثالث ومعه بغلة زرورية فسلم عليهم وسألهم عن سبب جلوسهم في هذا المكان فأخبروه بالقصة من أولها إلى آخرها وبينما هم كذلك إذا بغبرة هاجت وزوبعة عظيمة قد أقبلت من وسط تلك البرية فانكشفت الغبرة وإذا بذلك الجنى وبيده سيف مسلول وعيونه ترمي بالشر فأتاهم وجذب ذلك التاجر من بينهم وقال له قم أقتلك مثل ما قتلت ولدي وحشاشة كبدي فانتحب ذلك التاجر وبكى وأعلن الثلاثة شيوخ بالبكاء والعويل والنحيب فانتبه منهم الشيخ الأول وهو صاحب الغزالة وقبل يد ذلك العفريت وقال له:

يا أيها الجنى وتاج ملوك الجان إذا حكيت لك حكايتي مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة أتعب لي ثلث دم التاجر قال نعم. يا أيها الشيخ إذا أنت حكيت لي الحكاية ورأيتها عجيبة وهبت لك ثلث دمه فقال ذلك الشيخ الأول اعلم يا أيها العفريت أن هذه الغزالة هي بنت عمي ومن لحمي ودمي وكنت تزوجت بها وهي صغيرة السن وأقمت معها نحو ثلاثين سنة فلم أرزق منها بولد فأخذت لي سرية فرزقت منها بولد ذكر كأنه البدر إذا بدا بعينين مليحتين وحاجبين مزججين وأعضاء كاملة فكبر شيئاً فشيئاً إلى أن صار ابن خمس عشرة سنة فطرات لي سفرة إلى بعض المدائن فسافرت بمنجى عظيم وكانت بنت عمي هذه الغزالة تعلمت السحر والكهانة من صغرها فسحرت ذلك

الولد عجلاً وسحرت الجارية أمه بقرة وسلمتها إلى الراعي ثم جئت أنا بعد مدة طويلة من السفر فسالت عن ولدي وعن أمه فقالت لي جاريتك ماتت وابنتك هرب ولم أعلم أين راح فجلست مدة سنة وأنا حزين القلب باكى العين إلى أن جاء عيد الضحية فأرسلت إلى الراعي أن يخصني ببقرة مسمية وهي سريتي التي سحرتها تلك الغزالة فشمرت ثيابي وأخذت السكين بيدي ونهيات لذبها فصاحت وبكت بكاء شديداً فقتلت عنها وأمرت ذلك الراعي فذبها وسلمها فلم يجد فيها شحماً ولا لحماً غير جلد وعظم فتدتمت على ذبحها حيث لا ينعني الندم وأعطيتها للراعي وقالت له:

اتني بعجل سمين فأتاني بولدي المسحور عجلاً فلما رأيته ذلك العجل قطع حبله وجاءني وتمرغ عليّ ولول وبكى فأخذتني الرافة عليه وقلت للراعي اتني ببقرة ودع هذا. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح فقالت لها أختها ما أطيب حديثك وأطفه وأذه وأعذبه فقالت وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك في نفسه والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها ثم أنهم باتوا تلك الليلة إلى الصباح متعاقبين فخرج الملك إلى محل حكمه وأطلع الوزير بالكفن تحت إعطه ثم حكم الملك وولى وعزل إلى آخر النهار ولم يخبر الوزير بشيء من ذلك فتعجب الوزير غاية العجب ثم انفضّ الديوان ودخل الملك شهر يار قصره.

#### الليلة الثانية:

وقالت دنيا زاد لأختها شهرزاد يا أختي أتعلمي لنا حديثك الذي هو حديث التاجر والجنى قالت حباً وكرامة إن أذن لي الملك في ذلك، فقال لها الملك: احكي، فقالت: بلغني أيها الملك السعيد، ذو الرأي الرشيد أنه لما رأى العجل حن قلبه إليه وقال للراعي ابن هذا العجل بين البهائم كل ذلك والجنى يتعجب من حكاية ذلك الكلام العجيب ثم قال صاحب الغزالة يا سيد ملوك الجان كل ذلك جرى وابنة عمي هذه الغزالة تنظر وترى وتقول أذبح هذا العجل فإنه سمين لم يهن عليّ أن أذبحه وأمرت الراعي أن يأخذه وتوجه به ففني ثاني يوم وأنا جالس وإذا بالراعي أقبل عليّ وقال:



٧٠ يا سيدي إني أقول شيئاً نسر به ولي البشارة فقلت نعم فقال أيها التاجر إن لي بنتاً كانت تعلمت السحر في صغرها من امرأة عجوز كانت عندنا فلما كنا بالأمس وأعطيتني المحل دخلت به عليها فنظرت إليه ابنتي وغطت وجهها وبكت ثم إنها ضحكت وقالت يا أبي قد خسر قدرتي عندك حتى تدخل علي الرجال الأجانب فقلت لها وأين الرجال الأجانب ولماذا بكيت وضحكت؟

٧٥ فقالت لي إن هذا العجل الذي معك ابن سيدي التاجر ولكنه مسحور وسحرته زوجة أبيه هو وأمه فهذا سبب ضحككي وأما سبب بكائي فمن أجل أمه حيث ذبحها أبوه فتعجبت من ذلك غاية العجب وما صدقت بطلوع الصباح حتى جئت إليك لأعلمك فلما سمعت أيها الجنّي كلام هذا الراعي خرجت معه وأنا سكران من غير مدام من كثرة الفرح والسرور والذي حصل لي إلى أن أتيت إلى داره فرحبت بي ابنة الراعي وقبلت يدي ثم إن العجل جاء عليّ قلت لابنة الراعي أحق ما تقولينه عن ذلك العجل فقلت نعم يا سيدي إنه ابنك وحشاشة كبدك فقلت لها أيّتها الصبية إن أنت خلصتيه فلك عندي ماتحت يد أبيك من المواشي والأموال فتبسّمت وقالت يا سيدي ليس لي رغبة في المال إلا بشرطين: الأول أن تزوجني به والثاني أن أسحر من سحرته وأحبسها وإلا فلست آمن مكرها فلما سمعت أيها الجنّي كلام بنت الراعي قلت ولك فوق جميع ما تحت يد أبيك من الأموال زيادة وأما بنت عمي فدمها لك مباح.

٩٠ فلما سمعت كلامي أخذت طاسة وملأها ماء ثم إنها عزمت عليها ورشت بها العجل وقالت: إن كان الله خلقك عجلاً فدم على هذه الصفة ولا تغير وإن كنت مسحوراً فعد إلى خلقك الأول بإذن الله تعالى وإذا به انتفض ثم صار إنساناً فوقعت عليه وقلت له بالله عليك احك لي جميع ما صنعت بك وبأهلك بنت عمي فحكى لي جميع ما جرى لهما فقلت يا ولدي قد قبض الله لك من خلصك وخلص حقلك ثم إني أيها الجنّي زوجته ابنة الراعي ثم إنها سحرت ابنة عمي هذه الغزالة وجئت إلى هنا فرأيت هؤلاء الجماعة فسألتهن

-٢٠٨-

٩٥ عن حالهم فأخبروني بما جرى لهذا التاجر فجلست لأنظر ما يكون وهذا حديثي قال الجنّي هذا حديث عجيب وقد وهيت لك ثلث دمه . فعند ذلك تقدم الشيخ صاحب الكلّيتين السلاقيتين وقال له أعلم يا سيد ملوك الجان أن هاتين الكلّيتين إختوني وأنا ثالثهم ومات والدي وخلف لنا ثلاثة آلاف دينار ففتحت دكاناً أبيع فيه وأشتري وسافر أخي بتجارته وغاب عنا مدة سنة مع القوافل ثم أتى وما معه شيء فقلت له يا أخي أما أشرت عليك بعدم السفر فبكى وقال يا أخي قدر الله عز وجل عليّ بهذا ولم يبق لهذا الكلام فائدة ولست أملك شيئاً فأخذته وطلعت به إلى الدكان ثم ذهبت به إلى الحمام وألبسته حلة من الملابس الفاخرة وأكلت أنا وإياه وقلت له يا أخي اني أحسب ربح دكانني من السنة إلى السنة ثم أقسمه دون رأس المال بيني وبينك ثم إني عملت حساب الدكان من ربح مالي فوجدته ألفي دينار فحمدت الله عز وجل وفرحت غاية الفرح وقسمت الربح بيني وبينه شطرين وأقمنا مع بعضنا أياماً ثم إن أخوتي طلبوا السفر أيضاً وأرادوا أن أسافر معهم فلم أرض وقلت لهم أي شيء كسبتم في سفركم حتى أكسب أنا فألحوا عليّ ولم أطعهم بل أقمنا في دكاكيننا نبيع ونشتري سنة كاملة وهم يعرضون عليّ السفر وأنا لم أرض حتى مضت ست سنوات كوامل.

١٠٥ ثم وافقتهن على السفر وقلت لهن يا أخوتي إننا نحسب ما عندنا من المال فحسبناه فإذا هو ستة آلاف دينار فقلت ندفن نصفها تحت الأرض ليضعنا إذا أصابنا أمر ويأخذ كل واحد منا ألف دينار ، وتتسبب فيها قالوا نعم الرأي فأخذت المال وقسمته نصفين ودفنت ثلاثة آلاف دينار وأما الثلاثة آلاف دينار الأخرى فأعطيت كل واحد منهم ألف دينار وجهازنا بضائع واكثرنا مركباً ونقلنا فيها حوائجنا وسافرنا مدة شهر كامل إلى أن دخلنا مدينة وبعنا بضائعنا فربحنا في الدينار عشرة دنانير ثم أردنا السفر فوجدنا على شاطئ البحر جارية عليها خلق مقطع فقبلت يدي وقالت يا سيدي هل عندك إحسان ومعروف أجازيك عليهما قلت نعم إن عندي الإحسان والمعروف حتى لو لم تجازيني

١١٥

١٢٠ فقالت يا سدي تروجني وخذني إلى بلادك فلاني قد وهنت نفسي فأفعل معي  
معه ، فقال لي ممن يصنع معه المعروف والإحسان ويجازي عليهما ولا يفرنك  
حتى فلما سمعت كلامها حن قلبي إليها لأمر يريد الله عز وجل فأخذتها  
وسونها وفرشت لها في المركب فرشاً حسناً وأقبلت عليها وأكرمتهما ثم  
سافرنَا وقد أحبا قلبي محبة عظيمة وصبرت لا أفارقها ليلاً ولا نهاراً  
١٢٥ واشتغلت بها عن إخواني فغاروا مني وحسدوني على مالي وكثرة بضاعتي  
وطمحت عيونهم في المال جميعه ، ونجدثوا بقتلي وأخذ مالي وقالوا قتل أخانا  
ويصير المال جميعه لنا وزين لهم الشيطان أعمالهم فجأؤوني وأنا نائم بجانب  
زوجتي ورموني في البحر فلما استيقظت زوجتي انتفضت فصارت عفرينة  
وحملتني وأطعنتني على جزيرة وغابت عني قليلاً وعادت إلي عند الصباح  
١٣٠ وقالت لي أنا زوجتك التي حملتك ونجيتك من القتل بإذن الله تعالى واعلم  
أنني جنية رايتك فحبك قلبي وأنا مؤمنة بالله ورسوله ﷺ فجنحتك ولا بد أن  
أقتلهم فلما سمعت حكايتها تعجبت وشكرتها على فعلها وقلت لها أما هلاك  
أخوتي فلا ينبغي ثم حكيت لها ما جرى لي معهم من أول الزمان إلى آخره .  
فلما سمعت كلامي قالت أنا في هذه الليلة أطير إليهم وأغرق مراكبهم  
١٣٥ وأهلكهم فقلت لها بالله لا تفعلين فإن صاحب المثل يقول : «يا محسناً لمن أساء  
كفى المسيء فعله» وهم أخوتي على كل حال ، قالت لا بد من قتلهم ،  
فاستعطفتها ثم أنها حملتني وطار، فوضعتني على سطح داري ففتحت  
الأبواب وأخرجت الذي خبأته تحت الأرض وفتحت دكاني بعد ما سلمت  
على الناس واشتريت بضائع ، فلما كان الليل ، دخلت داري فوجدت هاتين  
١٤٠ الكلبتين مربوطتين فيها ، فلما رأيتني قاما إلي وبكيا وتعلقا بي ، فلم أشعر إلا  
وزوجتي قالت هؤلاء أخوتك فقلت من فعل بهم هذا الفعل قالت أنا أرسلت  
إلى أختي ففعلت بهم ذلك وما يتخلصون إلا بعد عشر سنوات ، فجنحت وأنا  
سائر إليها تخلصهم بعد إقامتهم عشر سنوات في هذا الحال ، فرأيت هذا  
الفتى فأخبرني بما جرى به فأردت أن لا أبرح حتى أنظر ما يجري بينك وبينه  
١٤٥ وهذه قصتي .

قال الجني : إنها حكاية عجيبة وقد وهنت لك دمه في جنايته . فعند  
ذلك تقدم الشيخ الثالث صاحب البغلة ، وقال للجني أنا أحكي حكاية أعجب  
من حكاية الاثنين ، وتهب لي باقي دمه وجنايته ، فقال الجني نعم فقال الشيخ  
أيها السلطان ورئيس الجان إن هذه البغلة كانت زوجتي سافرت وغبت عنها  
١٥٠ سنة كاملة ، ثم قضيت سفري وجئت إليها في الليل فرأيت عبداً أسوداً راقداً  
معه في الفراش وهما في كلام وغنج وضحك وتقيل وهراش فلما رأيتني  
عجلت وقامت إلي بكوز فيه ماء فتكلمت عليه ورشتني ، وقالت اخرج من  
هذه الصورة إلى صورة كلب فصرت في الحال كلباً فطردتني من البيت  
فخرجت من الباب ولم أزل سائراً ، حتى وصلت إلى دكان جزار فتقدمت  
١٥٥ وصرت أكل من العظام .  
فلما رأي صاحب الدكان أخذني ودخل بي بيته فلما رأيتني بنت الجزار  
غطت وجهها مني فقالت انهيء لنا برجل وتدخل علينا به فقال أبوها أين  
الرجل فقالت إن هذا الكلب سحرته امرأة وأنا أقدر على تخليصه فلما سمع  
أبوها كلامها قال بالله عليك يا بنتي خلصيه فأخذت كوزاً فيه ماء وتكلمت  
١٦٠ عليه ورشت علي منه قليلاً وقالت اخرج من هذه الصورة إلى صورتك  
الأولى فصرت إلى صورتي الأولى فقبلت يدها وقلت لها أريد أن تسحري  
زوجتي كما سحرتني فأعطتني قليلاً من الماء ، وقالت إذا رأيتها نائمة فرش هذا  
الماء عليها فإنها تصير كما أنت طالب فوجدتها نائمة فرششت عليها الماء ،  
وقلت اخرجي من هذه الصورة إلى صورة بغلة فصارت في الحال بغلة وهي  
١٦٥ هذه التي تنظرها بعينك أيها السلطان ورئيس ملوك الجان ، ثم التفت إليها  
وقال : أصبح هذا فهزت رأسها وقالت بالإشارة نعم هذا صحيح فلما فرغ  
من حديثه اهتز الجني من الطرب ووهب له باقي دمه . أدرك شهرزاد الصباح  
فسكتت عن الكلام المباح .  
فقالت لها أختها يا أختي ما أحلى حديثك وأطيبه وألذه وأعذبه فقالت  
١٧٠ وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني الملك فقال الملك

والله لا أفعلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجب ثم باتوا تلك الليلة متعاقبين إلى الصباح فخرج الملك إلى محل حكمه ودخل عليه الوزير والعسكر واحسب الديوان فحكم الملك وولى وعزل ونهى وأمر إلى آخر النهار ثم انفض الديوان ودخل الملك شهربار إلى قصره.

#### ١٧٥ الليلة الثالثة:

قالت لها أختها دنيازاد يا أختي أمني لنا حديثك فقالت حباً وكرامة بلغني أيها الملك السعيد أن التاجر أقبل على الشيوخ وهتأوه بالسلمة ورجع كل واحد إلى بلده وما هذه بأعجب من حكاية الصياد فقال لها الملك وما حكاية الصياد.

(الف ليلة وليلة، ط دار نظير عبود، ١٩٩٦، ص ١٣-١٩)

قد لا تكون هذه الحكاية الأولى من حكايات شهرزاد الحكاية النموذجية والأكثر أهمية في ألف ليلة وليلة. إنما موقعها في النص، وكونها الحكاية الأولى التي تفتح بها شهرزاد سردها الطويل على مسامع شهربار، والتي تبدأ بها ليلتها الأولى من ليلاتها الألف واللييلة، والتي لا تنتهي إلا في الليلة الثالثة، كل هذه الأمور ترشح هذه الحكاية بأن تكون الأكثر دلالة وتعبيراً وتدفعنا بأن نرى فيها صورة مصغرة عن بناء ألف ليلة وليلة. وهذا ما سنحاول أن نظهره في قراءة سريعة لأهم خصائص بناء هذه الحكاية.

#### ٣-١-١ البناء التخاطبي العام وازدواجية السلطة السردية في سرد شهرزاد

تشكل هذه الحكاية، التي تدور حول تاجر وقع غيباً ضحية انتقام عفريت جبار، سرداً من الدرجة الثانية، شأنها في ذلك شأن كل الحكايات التي تأتي على لسان شهرزاد. فشهرزاد واحد من الشخصيات التي أدخلها عالم النص سرد الدرجة الأولى، وهو السرد الذي يَدُئ به كتاب ألف ليلة وليلة والذي يحتوي كل ما يأتي بعده. ولكن شهرزاد لا تقدم نفسها للمسرد له بصفتها صاحبة الحكاية أو شاهدة

على أحداثها، بل مجرد ناقلة لها؛ وذلك ببديتها سرد ليلتها الأولى، وكل مرة تعود إليه في ليلة جديدة، بالتركيب الفعلي: «بلغني أيها الملك السعيد»، وقد علقت به الحكاية حصراً وبواسطة أداة المصدر «أن»:

بلغني أيها الملك السعيد أن [ . . . ] (س ١، ٦٤، ١٧٦-١٧٧).

ذلك يعني أن سرد الحكاية يصدر بأكمله عن صوتين متلازمين: صوت راوي الحكاية الفعلي، وهو صوت مجهول الهوية، وصوت شهرزاد الناقلة للسابق؛ الأمر الذي يمكن الإشارة إليه بازددواجية السلطة السردية في الحكاية، ازدواجية تُلقَى على عاتق راو مجهول مسؤولية صحة الأحداث المروية، لتسير في ظله وتكتفي فقط بمهام نقلها.

وبازددواجية السلطة السردية هذه، والتي من شأنها أن تباعد بين السارد وبين العالم المسرود عنه، تلتقي شهرزاد مع السارد الأول في ألف ليلة وليلة. فواضع هذا الكتاب يقدم نفسه، هو أيضاً، بصفته ناقلاً للأحداث المروية وليس مسؤولاً عن صحتها، وذلك عندما بدأ سرده، سرد الدرجة الأولى، بهذه الجملة:

حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان . . . (النص التاسع).

واشتراك كل من سرد الدرجة الأولى وسرد شهرزاد بهذه الميزة السردية التخاطبية التي تسم بناء السرد بأكمله بهيئة شهرزاد لكي تُمَثِّل في شخصيتها السارد الأول ولكي تملأ الوظائف الأساسية التي يرمي إليها، وظائف مستتضحة معالمها بدراسة سائر خصائص بناء الحكاية، وبالدرجة الأولى التعليب في النظم التخاطبي.

#### ٣-١-٢ حبكة الحكاية والتعليب والتوازي في النظم التخاطبي

فحبكة حكاية شهرزاد الأولى هذه تبنى على رهان بين العفريت الموشك على تنفيذ انتقامه بقتله التاجر، وبين شيوخ ثلاثة مروا صدفة بالمكان الذي يجمع العفريت بضحيته. ويقوم الرهان، وقد أبرم على مراحل وبشكل تجزئي، على سرد كل من الشيوخ الثلاثة حكاية مثيرة للمعجب على العفريت، لقاء التنازل عن

ثلث دم التاجر. وهذا أعطى ثلاث حكايات معلبة في حكاية شهرزاد و متوازية من حيث النظم التخاطبي: إنها سرد من الدرجة الثالثة يربط بين شخوص متجاورة ندمها سرد شهرزاد الذي يشكل معظم سرد الدرجة الثانية.

فهذا التوازي في النظم التخاطبي ينشئ روابط دلالية قوية بين الحكايات الثلاث، دُفع بها إلى تواز كلي في المضمون يتجلى بشكل بارز في بنية السرد وفي بنية الشخوص والأحداث.

### ٣-١-٣ التوازي في بنية سرد الحكايات المعلبة من زاوية النظم الإحالي

فبنية السرد المتعلقة بالنظم الإحالي واحدة في الحكايات الثلاث المعلبة في حكاية شهرزاد والمتوازية من حيث النظم التخاطبي. وهي تتسم بتعاقب الإحالة الإشارية واللاإشارية. فكل حكاية تبدأ بجملته إشارية هي على التوالي:

- اعلم أيها العفريت أن هذه الغزالة هي بنت عمي من لحمي ودمي (الحكاية الأولى، س ٣٧-٣٨)،

- اعلم يا سيد ملوك الجان أن هاتين الكلبيتين أخوتي وأنا ثالثهم (الحكاية الثانية، س ٩٧-٩٨)،

- أيها السلطان ورئيس الجان إن هذه البغلة كانت زوجتي (الحكاية الثالثة، س ١٤٩).

ولنأخذ لنلاحظ اللجوء الكثيف إلى العلامات اللغوية التي تقوم عليها هذه الإحالة الإشارية وهي:

- أسماء الإشارة التي تدل على كائنات متجاورة مع المتكلم السارد والمخاطب المسرود له: «هذه الغزالة»، «هاتين الكلبيتين»، «هذه البغلة».

- صيغ الأمر والنداء: «اعلم أيها العفريت»، «اعلم يا سيد ملوك الجان»، «أيها السلطان ورئيس الجان».

- التراكيب التي تفيد الحاضر في الحكايتين الأولى والثانية: «هي بنت عمتي»، «إن هاتين الكلبيتين أخوتي وأنا ثالثهم»، والتي تدل على الماضي في الثالثة: «هذه البغلة كانت زوجتي».

صحيح أن هذا التركيب الأخير قد يحيل إلى الماضي الإشاري، وقد يحيل إلى الماضي اللاإشاري، وهذا ما قد يحمل على شيء من الالتباس، وذلك لعدم ارتباطه نحويًا بأي ظرف زمني واضح المدلول ويكون إما إشاريًا وإما لا إشاريًا، إنما المعطيات البنيوية التي نفصلها ترجح الإحالة الإشارية.

وكل من الجمل الإشارية الثلاث التي تبتدى بها حكايات الشيوخ يشير باقتضاب إلى وضع شخوص الحكاية المتزامن مع السرد أو المرتبط به، وضع يفهم منه أن البطل السارد بصطحب حيواناً يقدمه للعفريت بصفته واحداً من أهل بيته. فإذا بنا أمام ابنة عم - غزالة في الحكاية الأولى، وأخوين - كلبيتين في الثانية، وبغلة كانت زوجة في الثالثة.

وبعد ذلك ينتقل السرد إلى الإحالة اللاإشارية ليأتي بالأحداث الماضية التي كانت وراء هذا الوضع الخارج على المألوف وليعمله. ويغطي السرد اللاإشاري السواد الأعظم من الحكاية، ويختتم بجملته إشارية، تعود بنا من جديد إلى الوضع الذي انطلقت منه الحكاية، وذلك تشديداً على مصداقية ما أتى به السرد اللاإشاري. ويُعبّر عن هذا السرد اللاإشاري بوحداث زمنية غير قائمة على علاقة تجاور مع مرجعها. نذكر منها على سبيل المثال: «وهي صغيرة السن» (س ٣٩)، «نحو ثلاثين سنة» (س ٣٩) «بعد مدة طويلة» (س ٤٤-٤٥)، «غاب مدة سنة» (س ٩٩)، «سنة كاملة» (س ١٠٩)، «مضت ست سنوات» (س ١٠٩-١١٠)...

### ٣-١-٤ التوازي في بنية الشخوص والأحداث

لإزاء هذه البنية السردية الواحدة في الحكايات الثلاث والتي تبرز حرص الشيخ السارد على التعليل والبرهنة وتقديم الأحداث الوثائقية التي تثبت صحة وضع راهن أشير إليه في بدء الحكاية وذكر به في نهايتها، هناك تواز آخر في بنية الشخوص والأحداث. وهي أيضاً واحدة، ويمكن اختزالها بالخطوط التالية:

- بطل سارد، طيب القلب، مخلص ومحب ومنتزعة.

- خصم حود من أهل البيت، يقابل الأول بالغدر والسوء. وهذا الخصم  
عن أنسة العم والزوجة في الحكاية الأولى، والأخوان في الثانية، والزوجة  
في الثالثة.

- قوة ساحرة تنصف المظلوم وترد السوء إلى مسببه، ولكن دون التماذي في  
الانتقام وبشيء من التسامح، وذلك بناءً على تدخل البطل المظلوم في معظم  
الأحيان. فيقتصر الأمر على سحر الخصم وتحويله إلى حيوان. فإذا بآبنة العم  
والزوجة تصبح غزالة في الحكاية الأولى، والأخوان كلبتين في الثانية، والزوجة  
بغلة في الثالثة.

٣-١-٥ الارتباط الدلالي الوثيق بين الأبعاد الثلاثة التي يتوازي فيها بناء  
الحكايات المعلقة

وإننا لنذكر الارتباط الدلالي الوثيق بين الأبعاد الثلاثة التي تتوازي فيها  
حكايات الشيوخ.

فالتوازي في البنية السردية القائمة على تعاقب الإحالة الإشارية واللاإشارية  
أتى نتيجة استراتيجيات منطقية وذكية للتوازي في الأدوار التخاطبية التي تناوب عليها  
الشيوخ الثلاثة وفي نظمها، حيث هدف السارد الأساسي في كل من الحكايات  
الثلاث هو إثارة الدهشة والغربة في نفس المتلقي - العفريت والبطيرة على اهتمامه  
منذ بدء السرد، ليضمن بذلك ربح ما راهن عليه، وهو تنازل العفريت للشيوخ  
السارد عن ثلث دم التاجر. فمن الطبيعي، والحال هذه، أن يحرص السارد على  
بدء حكايته بالوضع الأكثر غرابة وإثارة: الإشارة إلى حيوان مرافق وتقديمه بصفته  
واحدًا من أهل البيت، وضع متزامن مع السرد وعبر عنه بالتالي إشاريًا.

ولو لم يلتزم كل من الشيوخ الثلاثة هذا النهج السردى القائم على تعاقب  
الإحالة الإشارية واللاإشارية لكان من الصعب أن يسيطروا على اهتمام العفريت  
ولكانوا قد خاطروا بربح ما راهنوا عليه: فدية التاجر وإنقاذه من الموت.

ثم إن التوازي في بنية الشخص والاحداث المروية يلتقي أيضاً مع البعدين  
السابقين، التوازي في النظم التخاطبي والتوازي في بنية السرد، كما يبرز معطيات  
تراكمية ومتمم بعضها بعضاً.

فعلاوة على طابع الغربة التي تنصف بها أحداث الحكايات الثلاث والتي  
تخدم بشكل مباشر التوازي في الأدوار التخاطبية المنوطة بالسارد، وقد قيد لها  
النجاح بفضل استراتيجية سردية ذكية قائمة على تعاقب الإحالة الإشارية  
واللاإشارية، فإن فحوى الأحداث يركز على انتصار الحق وعلى إنصاف المظلوم  
وعقاب الظالم، ولكن بشيء من الاعتدال والرحمة والابتعاد عن هدر الدماء:  
فالخصم المتعدي سحر ولم يقتل.

وهكذا يفي هذا التكرار للفحوى ذاته بعدة أغراض:

- إنه يضع العفريت المسرود له أمام وضع قد يجد فيه نفسه، أقله من حيث  
إنصاف الحق، وضع يلاحقه من كل الجهات ويرغمه على أن يواجهه وجهاً لوجه،  
نظراً إلى لعبة المرايا التي تنتج عن تكرار الحدث في ثلاث حكايات متوازية من  
حيث الموقع والنظم وتحاكي في آن واحد وضع المسرود له.

- إنه يمنحه في الوقت ذاته شيئاً من الرضى والتعاطف، ذلك أن الخصم  
المتعدي نال عقابه، الأمر الذي يتماشى مع تقرب العفريت ومع أهوائه ومع ما  
بصر عليه.

- ولكنه يدعوه بطريقة غير مباشرة إلى الاستسلام إلى عدالة القدر وإلى عدم  
التسرع في إبرام الحكم وإلى الاعتدال في الانتقام وإلى احترام حياة الآخرين.

وهذا التراكم الكمي، البارز جداً في التوازي والتشابه بين الأحداث المروية،  
يرتد بدوره على البناء بأكمله ليكشف عن وظائف أخرى يقوم بها. فتوزيع السرد  
على ثلاثة شيوخ، ووفق النهج ذاته، يفيد بوضوح أن محاولة وحيدة قد لا تنتج  
في إدراك الهدف المنشود، إنقاذ حياة التاجر، وأن الحيلة والفطنة والديبلوماسية

طبيعية لمراعاة وضع الفريق الآخر ولتجنب إثارة الريبة في نفسه أو ما قد يجرح كبريائه وغنوائه واعتداده بجبروته. كما أن التحكيم في وضع خطة منهجية لا تكلل إلاً بالنجاح وتتمتع المهمة على مراحل متعددة شرط ضروري للبلوغ الهدف والتحقيق نتيجة مرضية.

وهكذا يتحول التراكم الكمي في هذا النظم التخاطبي إلى تكامل نوعي حيث كل وحدة تخاطبية تشكل جزءاً من كل، ومرحلة من مراحل خطة شاملة ومحكمة البناء.

### ٣-١-٦ التعليب السردى ولعبة المرايا

غير أن الوظائف التي أتينا على تفصيلها لاستنفاد كل المعاني التي قد يفيدها التوازي في حكايات الشيوخ، فكون هذه الحكايات المتوازية معلبة في حكاية سردها شهرزاد على الملك شهريار، وهي حكاية من الدرجة الثانية، فإن الوظائف التي قام بها التوازي التخاطبي يدخل في مدلول حكاية شهرزاد، أو بالأحرى يستمد قيمته الحقيقية من كونه عرضاً أنت به شهرزاد على مسامع شهريار في حكايتها الأولى وفي بدء مسيرتها معه.

فإذا نظرنا ملياً إلى ما قد يجمع بين حكاية شهرزاد وعملية سردها وبين الحكايات الثلاث التي علبت في هذه العملية، نلاحظ أن شهرزاد أرادت أن تكون العمليات السردية المعلبة مرايا تعكس لشهريار ما يربطه بها، هي الساردة، وما تنتظر منه، وذلك نظراً إلى تماثل واضح في مواقع التخاطب بين مستوى وآخر من جهة، وإلى بعض الفروقات في مسار السرد من جهة ثانية.

فالمسرود له، العفريت في سرد الدرجة الثالثة، وشهريار في سرد الدرجة الثانية، واحد في الحالين: إنه شخص قوي ذو بطش وجبروت، يهدد بالانتقام العشوائي ويهدر الدماء.

والسارد، الشيوخ الثلاثة من جهة، وشهرزاد من جهة ثانية، يكاد يكون واحداً أيضاً: إنه غابر سبيل، ليس طرفاً مباشراً في مسألة انتقام المسرود له، يتصف

بالشجاعة والذكاء والحكمة والجرأة على صدّ غضب المسرود له، ويتخذ من سرده وسيلة لإنقاذ ضحية النقام من سرده، وذلك بحمله على الخروج من ذاته وعلى النظر في حوادث الدهر والاعتبار بها.

إزاء هذا التماثل في مواقع التخاطب، هناك طبعاً فروقات أساسية في درجة إنجاز السرد، وجزئية في محركة. فسرد الدرجة الثالثة أنجز نهائياً وحقق بالتالي الهدف الذي يكمن وراءه: الشيوخ الساردون توصلوا فعلاً إلى إنقاذ ضحية العفريت المسرود له. كما أن هذا الأخير وافق علناً على دخول الرهان ووفى بوعده ونفذ ما رآه عليه الساردون. أما سرد شهرزاد، سرد من الدرجة الثانية، فلا يزال في الحكاية الأولى. كما أنه لم يأت لتسجعة رهان علني وصريح بين طرفي التخاطب: شهرزاد الساردة وشهريار المسرود له. أو بالأحرى لا يقوم على تكافؤ في معرفة هذا الرهان وفي وعي أهميته. فالمعرفة تنحصر فقط في طرف واحد، طرف السارد، بينما تغيب عن المسرود له. من هنا، من هذا التماثل ومن هذه الفروقات، تتبع الوظيفة الأساسية التي يقوم بها تعليب شهرزاد حكايات الشيوخ في حكايتها الأولى.

فلقد أرادت شهرزاد بهذا التعليب أن تكون الحكايات المعلبة صورة تنبؤية ومستقبلية عما سيكون عليه السرد الذي يربطها بشهريار، كما أنها حرصت على أن تبرز بوضوح خصائص كل من السارد والمسرود له، أو المفترض أن تتوفر في كل من الطرفين.

فهي تضع نفسها في منزلة حكمة الشيوخ وشجاعته وحسنهم وفطنتهم وتظهر أنها تدرك جيداً ثقل ما تفعله ومشقته وطول مساره وتراكم الحكايات التي تسردها وما يترتب عن ذلك من إحكام في التخطيط ومثابرة في التنفيذ. كما أنها تشير على شهريار بما تتوقع منه وبما ينبغي أن يقوم به: أن لا يقل تصرفه ترويضاً ورحمة وكرمًا عن نظيره العفريت. وبذلك تحمله على أن يدرك، حتى من بعيد،



إن ما يجمع بينهما قد يكون شبيهاً بالرهان الذي عقد بين الشيوخ الساردين والعفريت المسرود له. من هنا الجملة التي أنهت بها شهرزاد حكايتها الأولى ومهدت للثانية:

وما هذه بأعجب من حكاية [...] (س ١٧٨).

فهذه الجملة التي ستردد كفاصل انتقال من حكاية إلى أخرى في كل حكايات شهرزاد تعيد ما أتى على لسان الشيوخ في تقديم حكاياتهم للعفريت والتي قام الرهان على ميزتها الأساسية: إثارة العجب:

- يا أيها الجنى وناج ملوك الجنان إذا حكيت لك حكايتي مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة أنهت لي ثلث دم التاجر (س ٣٥-٣٦)  
- أنا أحكي حكاية أعجب من حكاية الاثنين وتهب لي باقي دمه وجنايته (س ١٤٧-١٤٨).

كما أنها تذكر بقبول العفريت حكايات الشيوخ:

- قال الجنى هذا حديث عجب وقد وهبت لك ثلث دمه (س ٩٦)  
- قال الجنى إنها حكاية عجيبة وقد وهبت لك ثلث دمه في جنايته (س ١٤٦)

- اهتز الجنى من الطرب ووهب له باقي دمه (س ١٦٧).

وتحمل بذلك رضى ضمناً من قبل المسرود له، شهریار.

### ٣-١-٧ التعليب السردى وبناء ألف ليلة وليلة

بقي لتعليب حكايات الشيوخ في حكاية شهرزاد الأولى وظيفة أخيرة تنتج عن كون حكاية شهرزاد هي سرد من الدرجة الثانية ومعلبة بدورها في سرد الدرجة الأولى الذي يربط بين مبدع ألف ليلة وليلة وبين القارئ.

فالصورة المستقبلية التي أرادت شهرزاد أن تظهرها لشهریار من سردها، وعما تهدف إليه من خلال تعليبها حكايات الشيوخ في حكايتها الأولى، تتسع

دائرتها لتصل إلى القارئ وليستشف منها الخطوط العريضة لبناء ألف ليلة وليلة ولبنية أحداثها ولتطورها.

فالقارئ يفهم من التماثل بين شهرزاد وحكمة الشيوخ الساردين أن مهمة شهرزاد الأساسية في ألف ليلة وليلة هي رواية الحكايات على شهریار والتي ستكون متعددة ومتراكمة. ثم إنه يربطه هذا التماثل بعنوان الكتاب «ألف ليلة وليلة»، ويتوزع سرد الحكاية الأولى على ثلاث ليالٍ متتالية، وباحتوائها على حكايات فرعية، ويتمهيد شهرزاد لحكاية أخرى، وبطريقة الانتقال من ليلة إلى ليلة، وبالتشابه بين بناء سرد شهرزاد التخاطبي وبناء سرد الدرجة الأولى، حيث يصدر السرد في الحالين عن سلطة سردية مزدوجة، يدرك القارئ من كل هذه الأمور أن سرد شهرزاد، سرد الدرجة الثانية، سيطفو على صفحة النص ليرمي في الظل السرد الذي يمثله، سرد الدرجة الأولى، وأن حكايات شهرزاد ستراكم تراكم ليالي ألف ليلة وليلة، وقد يتفرع بعضها عن بعض وتتشعب إلى حكايات فرعية وتوزع على مستويات تخاطبية متعددة ليعلب بعضها بعضاً.

فيكون التراكم السردى وتكاثره على مستويات مختلفة والتعليب وتكثيف لعبة المرايا التي تنتج عن ذلك السمات الأساسية لبناء ألف ليلة وليلة.

ثم إن التماثل في مضمون حكايات الشيوخ المتوازية والمعلبة في حكاية شهرزاد الأولى، وفي بعض مواقع التخاطب بين السرد الذي تديره شهرزاد، سرد من الدرجة الثانية، والسرد الذي يتناوب عليه الشيوخ الثلاثة، وهو من الدرجة الثالثة، يحمل القارئ على أن يتوقع أن يكون هناك شيء من الرتابة في بنية مضمون حكايات ألف ليلة وليلة، وإن كان هدف هذه الحكايات كلها المزايدة في إثارة العجب والدهشة في نفس المسرود له.

كما أن النهاية السعيدة التي أدى إليها سرد الشيوخ وتوصلهم إلى إنقاذ ضحية العفريت الجبار المسرود له وربحهم الرهان تضع القارئ مسبقاً أمام النهاية

التي ستختتم بها ألف ليلة وليلة : قد تكون مماثلة لما توصل إليه الشيوخ ، وتشهد فوز شهرزاد وربحها الرهان في حمل شهر يار على التخلص من هاجسه المرضي وعلى التسامح والعدول عن فكرة الانتقام العشوائي وهدر الدماء .

غير أن القارئ لا يسعه أمام هذه الاحتمالات سوى أن يستخلص بعض الملاحظات التقريبية التي ستكون حافزاً على قراءة النص عن قرب وعلى اكتشاف ما يضمه بين دفتيه :

- إن موضوع ألف ليلة وليلة قائم على بناء هذا العمل قبل أن يكمن في بنية الأحداث المروية . وهو بناء قائم بالدرجة الأولى على توظيف النظم التخاطبي في توليد السرد على مستويات متعددة ومعلب بعضها بعضاً .

- إن عمليات السرد التي قد لا يعرف النص التعب والملل في بسطها والتي ستحاصر القارئ من كل الجهات والنتائج التي أدت إليها الأولى منها والتي تبشر بغيرها تحمله على أن ينظر في قدرة هذا النشاط الخيالي ، الذي يدعى «القص» ، وفي فعله العجيب في نفوس المستمعين ؛ كما يحمله على أن ينظر بإكبار وإعجاب إلى عمق نظرة هذا السارد الأول ، واضع ألف ليلة وليلة ، الذي عرف إلى أي مدى تؤثر رواية الحكايات والأخبار والأحداث على الإنسان ، والذي عرف كيف يوظف هذا الموضوع في بناء عمل مميز ، على بعض الرتبة في فحوى الأحداث المروية التي قد تنتج عن التراكم اللامحدود للحكايات المسرودة وعن توازيها وانعكاسها في بعضها البعض .

### ٣-٢ مقارنة بين نموذجين من القصة القصيرة : القصة الواقعية الحياتية والقصة - المثل

قد لا تكون التسميتان المقدمتان في عنوان هذه الفقرة : «القصة الواقعية الحياتية» و«القصة - المثل» من التسميات المتعارف عليها أدبياً في تصنيف أساليب القص وأنماط القصة القصيرة . وقد لا تختلف القصتان المختارتان هنا بصفتيها نموذجين متباعدين ، وهما الأجل لعبد السلام العجيلي والتراب لنا وللطيور السماء لتركيا تامر (النصان الخامس والسادس) ، قد لا تختلفان في إعطاء صورة عن الواقع والحياة .

فإن يكون القاص واقعياً أو لا يكون ليس من شأن هذا البحث . إنما ما يعيننا هو فقط الموقع الذي يضع القاص نفسه فيه قياساً إلى ما يقص ، وتعمده إعطاء قصته هذا الطابع أو ذاك ؛ أمور لا يمكن بثها إلا من خلال خصائص القص . وهذا ما ستوقف عنده ملياً في هذه الموازة ، آخذين بكل معطيات بناء النص ، ولا سيما بترابط تقنياته وخصائصه الأسلوبية على جميع الأصعدة بشكل عام ، وما يتعلق منها بالنظم التخاطبي - الإحالي بشكل خاص ؛ وقد مهد لذلك بالتسميتين المدرجتين أعلاه : «القصة الواقعية الحياتية» و«القصة - المثل» .

فلا يكون المقصود بالتسمية الأولى إذاً أن القصة تستقي موضوعها من الحياة اليومية الواقعية لأفراد شريحة من شرائح المجتمع أو البيئة أو المهن . . . إنما ما يظهر أن القاص يحرص ، بشكل أو بآخر ، على أن تستوفي قصته هذه الشروط .

والأمر ذاته أيضاً بالنسبة إلى التسمية الثانية . فليس المهم أن القصة «عبرة لمن اعتبر» كما يقال . فقد تتساوى جميع القصص في ما يمكن أن تستنبط منها العبر والأمثال . إنما المقصود هو ما يدل على أن القصة تقدم بصفتها تنتمي إلى القصة - المثل ، ومن خلال خصائصها السردية والأسلوبية ، كما نوهنا .

### ٣-٢-١ بناء القصة التخاطبي والسلطة السردية المنبثق عنها القصص: أحادية السلطة وازدواجيتها

من الطبيعي أن يبرز الفارق، أول ما يبرز، من خلال المعطيات المنوط بها رسم خطوط هيكلية القصة العامة وتحديد الدلالة التي تنبثق منها وتغطي القصة بأكملها، أي من خلال بنائها التخاطبي ومن ثم الإحالي.

فالقاص في الأجل يأخذ على عاتقه مسؤولية القص وما تبسطه قصته، ولا يأتي بأية مبادرة تظهر العكس: القص يبدأ صراحة بالمستوى التخاطبي الأول، المستوى الذي يضع القاص إزاء القارئ، والذي يغطي بناء القصة من الكلمة الأولى حتى الأخيرة. ولا نرى القاص في أي موقع من القصة، ينسب قصته إلى مجهول أو راوٍ ما، علماً أن هذا الحكم ينطبق على القصة بوصفها كلاً متكاملًا، ولا يتعارض مع تقنيات نقل كلام الشخص، أي مع إمكانية انتقال القص، في مواقع معينة، من المستوى التخاطبي الأول إلى ثانٍ، فالثالث... فالقصة، كل مسرود، تصدر هنا عن سلطة قاص مطلق الصلاحية ولا يتنازل عن حقوقه لأحد سواه.

الأمر يبدو على طرف نقبض في قصة زكريا تامر. فالقاص يقدم نفسه بصفته ناقل حكاية رويت وليس بصفته قاصاً شاهداً على صحة ما يروي وضامناً لها؛ وذلك يبدأ قصته بالفعل الماضي المجهول «حكى عن دمشق»، وقد علقت به الجملة المصدرية: «أنها كانت...». فرواية ما حكى عن دمشق يبدأ فعلياً بهذه الجملة المصدرية المتعلقة نحويًا بالفعل المجهول «حكى» والممتدة معنويًا ودلاليًا إلى آخر كلمة من القصة. وهذا يفيد، كما رأينا في سرد شهرزاد، أن السلطة السردية التي تصدر عنها القصة سلطة مزدوجة: سلطة القاص الناقلة وسلطة الراوي الساردة.

ومثل هذا البناء السردى التخاطبي مميزة أسلوبية بارزة من سمات الحكاية-المثل في التراث السردى العربى. فمعظم حكايات كليلية ودمنة، التي تقدم صراحة بصفحتها مثلاً يضرب به، تبدأ بالفعل الماضي المسند إلى فاعل مجهول

الهوية: «زعموا». وقد يبدل أحياناً بأخرى مصوغة صراحة بالمجهول مثل «يُقال»، «حكى»... ومن ثم تعلق به الحكاية تعلقاً نحويًا وبواسطة جملة مصدرية: «أنه كان...» (النص الثامن). وهذا شأن حكايات ألف ليلة وليلة أيضاً، كما رأينا، وحيث يفتح الراوي الأول سرده ب: «حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك...» (النص التاسع)، وحيث نرى شهرزاد تبدأ بلا ملل كل ليلة من لياليها بعبارتها المألوفة: «بلغني أيها الملك السعيد أنه...» (النص الثالث والثلاثون).

### ٣-٢-٢ بناء القصة الإحالي: تجاور القاص مع الماضي المسرود في القصص الإشاري والتباعد عنه في القصص اللاإشاري

موازاة للتباين السابق بين القصتين في بنائهما التخاطبي، هناك آخر ملازم للأول ومتعلق بنظم القصة الإحالي. فلدينا السرد الإشاري في الأجل، مقابل اللاإشاري في التراب لنا وللطيور السماء. وهذا فارق جوهري كما سنرى. إنما المفيد هنا أن ننظر في كيفية سلوك القاص هذا المنحى أو ذاك.

الواقع، لا يبدو أن القاص في الأجل تعتمد أن يسوق قصته على منحى الإحالة الإشارية. وقد يكون العكس هو الأصح. فالمقطع السردى الأول الذي افتتح القصة لا يحتوي صراحة على أية علامة إشارية، أي قائمة وجوباً على علاقة تجاور مع حاضر القاص:

كتب الطبيب وصفة الدواء لمريضه، وقبل أن يعطيه إياها

قال له: (س١)

فعدم تعلق صيغ الماضي هنا بظروف زمنية، تفيد دون أي التباس إما ماضياً منفصلاً عن حاضر القاص مثل «في ذلك اليوم» وإما متصلاً به مثل «البارحة»، يترك الباب مفتوحاً، في هذه الجملة الأولى من القصة، أمام احتمالين: احتمال أن يكون السرد إشارياً واحتمال أن يكون لا إشارياً. يتحقق الاحتمال الأول إذا ما لجأ

السرد، فيما بعد، إلى ظروف إشارية. ويتحقق الثاني إذا غابت هذه الظروف غيباً كلياً. وهذا ما يرجح كفة الاحتمال الثاني على الأول، ويعكس أن هناك محاولة ما من قبل القاص أن تأخذ قصته طابعاً موضوعياً وأن لا تكشف عن أي رابط بذاتيه أو بخبرته الشخصية، الأمر الذي يقيد أيضاً وضع القصص في صيغ الغائب وليس في صيغ المتكلم.

ولكن ما إن انتقل القاص إلى المقطع الثالث من قصته وبعد أن نقل في الثاني كلام بطله الطبيب (س ٢-٤)، حتى نلاحظ أن الأمور فلتت من رقابته بعض الشيء، فيأتي بما يدل صراحة على أن الماضي الذي يسرد عنه متصل اتصالاً حميماً بحاضره، هو القاص، وأن قصته هو بالتالي قص إشاري. فظرف الزمان «اليوم» الذي ورد في الجملة التالية:

إلا أن هذا الرجل، وكان آخر مرضاه اليوم، جاءه في [...] (س ٧-٨) لا يؤكد فقط أن القصة مبنية على الإحالة الإشارية، بل يفيد أيضاً بعض المعلومات عن وقت كتابة القصة وعن طريقة كتابتها وعن موقع القاص من أحداث قصته. فالظرف الإشاري «اليوم» يدل على أن القصة كتبت في اليوم ذاته الذي وقع فيه الحدث الماضي المسرود وهو معاينة طبيب لأحد مرضاه في عيادته. وبما أن الجملة ذاتها تخبرنا أيضاً أن المريض هذا كان آخر من عاينه الطبيب في اليوم المذكور، فذلك يعني أن المسافة الزمنية التي تفصل بين وقوع الحدث وبين كتابة القصة تكاد لا تتعدى ساعات قليلة. فقد تكون القصة قد كتبت مباشرة بعد انصراف المريض، وقد يكون ذلك بعد ساعات معدودة، الوقت الضروري ليختلي المرء بذاته بعد الانتهاء من دوام العمل اليومي ومن الواجبات الشخصية والاجتماعية.

وكل ذلك يفيد أيضاً أن القاص هو شاهد على الحدث المروي. وإلا، كيف علم به فور وقوعه مباشرة: أكان ينتظر خروج الطبيب من عيادته ليرافقاً معاً، فأطلع عليه، أم إنه هو ذاته كان الطبيب المعاین؟ فسواء كان هذا أو ذاك، إن اللجوء إلى ظرف الزمان «اليوم» في الأسطر الأولى من القص يظهر، في جميع الأحوال، أن الحدث المروي قريب من خبرة القاص الحياتية، وأنه مستمد من هذه

الخبرة، وأن القاص حرص على تسجيله في اليوم ذاته كي لا يفوته شيء منه، وأنه لا يتردد في إعطائه الطابع هذا، وإن حاول في بدء القصة عدم التصريح به جهارة.

كل هذه الأمور التي كشف عنها اضطراب القاص، إلى حد ما، إلى سلوك السرد الإشاري تتماشى جيداً مع بناء القصة التخاطبي حيث القاص هو المصدر الوحيد لما ترويه قصته والضامن لصحته دون أي منازع. وهذا ما لن نجده في قصة زكريا تامر.

فإزاء القص الإشاري في الأجل، وبالتالي تجاور القاص الحميم مع الحدث المسرود، لدينا القص اللاإشاري في التراب لنا وللطيور السماء، وبالنتيجة تباعد القاص الشاسع عن الأحداث المروية؛ وهو تباعد مزدوج ازدواج سلطة القصة السردية التي تم عنها بناؤها التخاطبي.

فالتركيب الفعلي «حكي عن دمشق» الذي بدأت به القصة، والذي يتحقق به لسانياً صوت القاص الناقل للحكاية، هو تركيب لا إشاري يحيل إلى ماضٍ غير متجاور مع حاضر القاص وغير محدد تاريخياً في آن واحد، وذلك نظراً إلى عدم تعلق هذا التركيب لا بظرف زمني إشاري، ولا بظرف لا إشاري يفيد تاريخاً ما. إلا أن هذا الماضي المبهم الذي يحيل إليه صوت القاص الناقل يتم في الوقت نفسه عن إمكانية احتوائه على حقبات زمنية متعددة ومتراكمة. فصيغة المجهول في «حكي» تسند ضمناً الفعل إلى رواية مجهولين، وتوحي بالتالي بتعدد عمليات سرد الحكاية وتداولها إلى ما لانهاية، وبالفعل ذاته، بتعدد الحقبات الزمنية التي شهدت تناقل الحكاية وبتراكمها. وهكذا باعد القاص، أكثر ما يمكن فعله، بين حاضره، حاضر نقل ما روي عن دمشق، الذي هو حاضر كتابة القصة، وبين زمن رواية ما حكي عن دمشق.

وكان هذا التباعد الأول غير كاف، فضاغفه علناً بآخر، وعلى مستوى صوت رواية الحكاية، وذلك عندما ألحق التركيب الظرفي اللاإشاري «في قديم

الزمان» بفعل «كانت»، الفعل الأول من الحكاية: «أنها كانت في قديم الزمان...» (س ١).

وهذا التباعد الزمني المزدوج بين حاضِر القاص وبين زمن الأحداث المروية، والذي ينتج عن سلوك القاص اللاإشاري في بناء تخاطبي مزدوج السلطة السردية، هو أيضاً سمة أسلوبية يعرف بها بناء الحكاية-المثل. فما إن يبدأ الحكواتي، ضارب الأمثال، حكايته بعبارة مثل «زعموا أنه» حتى يلحق بها في كثير من الأحيان بأخرى مثل «كان في قديم الزمان» (النص التاسع). على كل، إن وجود مثل هذه الظروف ليس ضرورياً لتكوين رواية الحكاية لاإشارية. يكفي فقط أن تغيب عنها الظروف الإشارية. ويبقى التباعد الزمني تباعداً مزدوجاً نتيجة ازدواج البناء السردية، كما ذكرنا.

### ٣-٢-٣: لغة القص: حضور القاص في الإسهاب والاستطراد وابتعاده في الإيجاز والمجاز

إضافة إلى ما سبق، إن لغة القص تبرز أيضاً فروقات نمطية بين القصتين وتعزز انتماءهما إلى نمطين متباعدين.

فالقاص في الأجل لا يلجأ مطلقاً إلى التعبير المجازي، وهو يشير إلى الأمور بأسمائها، تقنية كانت أو لا. وهذه خطوة أساسية في الولوج المباشر إلى عالم القصة وفي تقديمه على حقيقته. ثم إنه يحرص كل الحرص على أن يبعد كل شك في مصداقية ما يقص وفي إمكانية أن يتعت بغير الصوابي وبالبعيد عن الواقع وبما هو من صنع الخيال. وهذا ما أرغمه على أن يسهب بعض الشيء في الاستطرادات والشروحات وأن يكشف عن قربه الحميم من عالم قصته.

فما إن بدأ القصة باقتضاب ملاحظ وفتح الستارة على بطله الطبيب يطلب من مريضه أن يروي له بالتفصيل الحادث الذي شهد بدء عوارض ما يشكو منه (س ١-٣)، حتى علق المشهد ليأتي بشروحات تعلل مثل هذا الطلب الذي لا يتوافق والموقف المألوف (س ٤-٨).

كتب الطبيب وصفة الدواء لمريضه، وقبل أن يعطيه إياها قال له:

١ - ليس في أعضاء جسمك أي قصور يدعو إلى الشكوى التي تشكوها. قلت لي إنك مريض منذ ذلك الحادث. أحب لو رويته لي بالتفصيل.

ولم يكن من عادة الطبيب أن يتبسط في الحديث مع المرضى. فزحامهم في عيادته يضطره إلى أن يلقي عليهم أسئلته، قبل فحصه لهم أو في أثناء الفحص، وأن يتلقى أجوبتهم مقتضبة ومختصرة: إلا أن هذا الرجل، وكان آخر مرضاه اليوم، جاءه في ساعة فراغ قليلاً ما أتيت له، فأحب أن يتعمق في استقصاء علته التي لم يشعر بأنه وفق في تشخيصها. كان قد أخبره بأنه سائق سيارة حمولة، وأنه ألف مشقات السفر الطويل وأحداث العنف في البوادي البعيدة عن العمران. إلا أن الحادث الأخير الذي كان شاهداً عليه أصابه بالزعاج بالغ تحوُّك إلى علة في بدنه. منذ ذلك الحادث عزَّ عليه النوم، وإذا نام تراكت عليه في نومه الكوابيس. لم يعد يشتهي الطعام، وأصبحت تتباه حالات همود تفقد فيه كل الأمور أهميتها، وكل الطبيات لذتها في نفسه. ثم إن يديه أصيبتا بالرجفة، حتى لتقع لقمة الطعام من بين أصابعه أحياناً، وتنهاوى كفاه عن مقود سيارته أحياناً أخرى. علة زار لها أطباء كثيرون فلم يجد عندهم دواء شافياً لها، وكان آخر مطافه بينهم عيادة هذا الطبيب.

وإننا نلاحظ كيف انزلق في شروحاته هذه من صيغة الماضي: «لم يكن من عادة الطبيب أن...» (س ٤)، إلى صيغة الحاضر: «فزحامهم في عيادته يضطره إلى أن يلقي عليهم أسئلته...» (س ٤-٥)، وإن أنى هذا الانزلاق داخل الإحالة الإشارية وكان بالتالي أخفّ وقعاً مما لو كان السرد مبنياً على الإحالة اللاإشارية. ومن ثم ألحق بالشروحات هذه استطراداً مطولاً بعض الشيء (س ٨-١٧)، نقل فيه السارد نقلاً غير مباشر ما سبق المريض وأخبره لطبيبه عن ظروف عمله وعن عوارض مرضه. ولقد كلفه كل ذلك مقطعاً كبيراً يغطي صفحة بكاملها (المقطع الثالث).

ثم إن الطريقة التي ختم بها قصته تشهد هي أيضاً بعض الإسهاب . فكان بإمكانه أن يوقف القصص في نهاية المقطع ما قبل الأخير وأن لا يأتي بما يدل على حضوره المباشر في عالم قصته . وهذا ما ستوقف عنده في الفقرة التالية المخصصة للتقنيات التخاطبية . إنما ما أشرنا إليه هنا يظهر جيداً حرص القاص على أن تأخذ قصته طابع القصة الواقعية، الملتصقة بصميم الحياة اليومية، والبعيدة عن التخيل والرمزية، الأمر الذي سيكسب جيداً مقارنة مع ما سنراه في قصة زكريا تامر .

فإزاء التعبير اللغوي المباشر في الأجل والإسهاب في الشرح والاستطراد، نرى القاص في التراب لنا وللطيبور السماء يسلك طريق التعبير المجازي الرمزي، ويحرص على أن يكون مقتضباً إلى أبعد الحدود وأن يتحاشى كل شرح أو استطراد .

وببدو التعبير المجازي بوضوح في وصف دمشق في بدء القصة (س ١-٣) وفي الجملة الأخيرة منها، إذ لجأ القاص إلى الصور البيانية بشكل مكثف، يغطي الوصف تغطية كاملة، وحيث أسبغ على الجماد والنبات ما هو خاص بالإنسان :

- حكى عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده، وكانت طفلة تنقل الأصفاً خطوتها، وكان باسميتها بنيت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة (س ١-٣)

- غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمساً بيضاء (س ٨٦) .

فهذا الوصف المجازي الكلي في بدء القصة وفي رسم إطار الحدث العام وفي نهايتها يعطي القصة طابعاً خرافياً إسوة بما هو الحال في الحكاية - المثل، التي تدور في معظم الأحيان حول الحيوانات والنباتات، فنراها تتكلم وتتصرف وتحاكي الإنسان في كل أعماله وشؤونه .

صحيح أن الخرافة الصريح اقتصر هنا على وصف دمشق وعلى رسم إطار الحدث العام، وأن القصة أدخلت، فيما بعد، شخصاً أناساً، ولكن هذا يكفي لتقريب القصة من الحكاية - المثل ولتعزيز التباعد بين موقع القاص وبين ما هو مسرود، التباعد الذي نتج عن بناء القصة التخاطبي - الإحالي، كما رأينا .

ثم إن القاص حرص، في ما تلا، على أن يحافظ على هذا التباعد بوسائل مختلفة، وفي مقدمتها إبراز اللون المحلي الغاير واقتضاب السرد أكثر ما يمكن اقتضابه . فدمشق محاطة بالأسوار، شأن كل مدن العصور الغارقة في القدم، ولها ملك، وللملك «جنوده وأعداؤه وحكماؤه ووزراؤه» . وكلهم جميعاً مجهولو الهوية الشخصية، كما هو الحال في الحكاية - المثل، حيث من النادر أن يشار إلى شخصها بأسماء علم، فيكتفى بالدلالة عليها باسم الجنس . مثل : «حمامة»، «غراب»، «مالك الحزين»، «ابن آوى» . . .

وإذا ما نظرنا، من جهة ثانية، إلى المقاطع التي تعود إلى الراوي، ودون كلام شخصه، فإننا نراها مقتضبة جداً اقتضاب الملاحظات الإخراجية في النصوص المسرحية . وهي تقتصر في كثير من الأحيان على الجملة التي تقوم بالربط بين مستوى السرد الناقل كلام الشخص وبين هذا الأخير . فنقرأ مثلاً :

- تصايح الناس : (س ٩)

- فقال الملك بتزق : (س ١٠)

- فقال الملك : (س ١٥)

- قال العالم : (س ٥٦)

- قال أحد الوزراء : (س ٦٨) . . .

علماً أن عملية الربط هذه أضمرت أيضاً في بعض الأحيان، كما نرى في الانتقال من كلام الملك إلى جواب الرعية، في الأسطر ١١-١٤ .

علاوة على ذلك، إن أحداث القصة قُدمت في تسلسلها الزمني، وقد أضمرت تفاصيل كثيرة، تستنبط من السياق استنباطاً، مما قرأ على القاص الاستطرادات والشروحات .

كل هذه الأمور تبقى القاص في موقع بعيد عن عالم القصة وتحميه من الانزلاق في تدخل ما .



### ٣-٢-٤ تقنيات نقل كلام الشخص: الإفصاح عن المواقف في تعددية التقنيات والإحجام عنه في أحاديثها

ويبرز التمايز أيضاً بين القصتين في تقنيات نقل كلام الشخص الموظفة في القصة، وترابطاً مع نظمها الإحالي.

الواقع، إن القصتين تشترك في إِبْلاء النقل المباشر أهمية كبيرة. إلا أن هذه الأهمية ليست ذاتها ولا تنم عن دلالة واحدة، وذلك نظراً إلى اختلاف توزيع التقنية من نص إلى آخر، ولا سيما فيما يتعلق بروابطها مع غيرها من تقنيات النقل التخاطبي.

فقصة الأجل تلجأ إلى التقنيات الثلاث المعروفة في نقل كلام الشخص وما يدور في رأسها، وهي النقل المباشر والنقل غير المباشر والنقل المتمثل. فأن تستعمل هذه التقنية في هذا الموقع وتلك في موقع آخر، يُفهم منه أن القاص لا يعطي الأهمية ذاتها لما ينقل هنا وهناك، وأنه يركز على ما قاله هذا ويقلل من قيمة ما ذكره ذاك، نظراً إلى الفروقات الواضحة في وظائف هذه التقنيات، كما أظهرنا ذلك بالتفصيل في الفصل السابق (الفقرة ٢-١-١، ٤). وهذا ما سنلمسه جيداً إذا ما نظرنا إلى توزيع التقنيات الثلاث في النص.

نلاحظ أولاً أن هناك تفاضلاً بين أمر وآخر في ما يخص نقل الكلام الذي دار بين الطبيب ومريضه. فالقاص نقل نقلاً مباشراً في بدء القصة طلب الطبيب من مريضه أن يروي له بالتفصيل الحادث الذي شهد بدء عوارض ما يشكو منه المريض، ومن ثم رواية هذا الأخير للحادث التي تحققت بسرد داخل السرد، سرد من الدرجة الثانية، ولقد احتل مساحة كبيرة من القصة وامتد من الصفحة الثانية من صفحاتها الأربعة عشرة حتى العاشرة منها (هنا س ٢١-١٢٦)؛ بينما نراه يلجأ في السياق ذاته، وفي بدء القصة، إلى النقل غير المباشر فيما يخص العوارض التي شكها منها المريض والمفترض أن يُبنى عليها التشخيص (س ٩-١٧). فهذا يعني أن القاص يقلل من أهمية هذه العوارض ويعلي في الوقت نفسه من شأن أمر الطبيب

ومريضه برواية حادث متزامن مع بدء ظهور عوارض المرض، وبلغت الانتباه إلى وظيفته الإنشائية في التشخيص والعلاج معاً، وبالتالي إلى براعة الطبيب في الكشف عن حال مرضية، غير مألوفة في الطب العام، وفي علاجها، وذلك ترابطاً مع سرد المريض الذي تلا أمر الطبيب، وقد نقل بدوره نقلاً مباشراً.

فالسرد الطويل المفصل الذي دفع الطبيب مريضه إليه هو بمثابة جلسة من جلسات المعالجة النفسية، حيث استرجاع تفاصيل الحادث المسبب لمرض نفسي ونفاذها إلى وعي المريض شرط ضروري وجوهري في المعالجة والشفاء. من هنا أهمية النقل المباشر الذي شهدته القصة بكثافة في مواقع أخرى، والنقل المتمثل الذي ختمت به.

فالحوار المسهب الذي دار بين الطبيب ومريضه بعد انتهاء هذا الأخير من سرده الإشاري المطول الذي يعجّ بظروف الزمان والمكان، ليس سوى مرحلة متممة للسرد، وقد وجد المريض نفسه مدفوعاً إليها نتيجة تفاعله مع فعل السرد العلاجي (س ١٣١-١٨١). وهذا ما أشار إليه القاص عندما جعل بطله الطبيب يدرك بعد مراقبته سرد مريضه وحديثه أن ما يشكو منه هذا الأخير في أعضاء جسمه ليس سوى «انعكاس لحالته النفسية» (س ١٤٧) وأن «دواءه كان في ما حدثه به»:

لهذه الكلمات تطلع الرجل إلى الطبيب برهة غير قصيرة وهو ساكت. ويدون أن ينسب بينت شفة مد يده إلى الورقة التي كانت على المكتب وفيها أسماء بعض الأدوية المهدئة، فتناولها وفي عينيه ما فهم منه الطبيب أن دواءه كان في ما حدثه به أكثر منه في ما وصفه له في تلك الورقة. تناول الورقة ثم استدار وخرج من غرفة المعالجة مطبقاً بابها وراءه بهدوء. (س ١٨٢-١٨٦)

وإنشائية كل ما نقل نقلاً مباشراً على هذا المستوى الأول من السرد، وتوظيفها في التركيز على تشخيص حال مرضية نفسية من قبل طبيب صحة عامة وفي معالجتها هي التي تفسر أيضاً اللجوء الكثيف إلى النقل المباشر على مستوى

سرد الدرجة الثانية الذي قام به المريض . فذكر هذا الأخير ما دار بينه وبين مرافقه المسافرين بكل تفاصيله وحذافيره، ودون إسقاط أية شاردة أو واردة، شرط من شروط المعالجة والشفاء : إن إنشائية الكلام المنقول سمح للمريض السارد أن يعيش من جديد تفاصيل الحادث المسبب للمرض النفسي وأن ينفذ بها بالتالي إلى وعيه وأن يتحرر بذلك من كابوسها .

وإذا كان التوزيع السابق لتقنيتي النقل المباشر والنقل غير المباشر لا يظهر كما يجب تركيز القاص على براعة بطله الطبيب، وبالتالي تعاطفه معه، فإن تقنية التمثيل التي خُتمت بها القصة في مقطع نهائي (س ١٨٧-١٩٧)، كان من الممكن الاستغناء عنه، تقوم بالمهمة على أكمل وجه .

ولقد توقفتنا ملياً عند هذا المقطع النهائي الذي يشهد تقنية التمثيل (الفقرة ٢-٢-١-١، ٣)، وأظهرنا كيف تكشف عن تعاطف القاص مع بطله الطبيب وعن معاشته هذه الحال العلاجية غير المألوفة وعن تأييده له في التشخيص وفي العلاج، ومن ثمَّ عن الإعلاء من مهارته وغنى خبرته .

وتتعرّز الدلالة هذه إذا علمنا أيضاً أن تقنية التمثيل خُتمت باقتباس كلام ديني وأن اسم «الأجل»، عنوان القصة، ورد في هذا الاقتباس .

موازاة لهذه التلقائية في الإفصاح عن موقف من شخوص القصة والتي نتجت عن تعددية تقنيات النقل التخاطبي وعن التوزيع الذي شهدته، نرى القاص في التراب لنا وللطبيب السماء يلزم تقنية واحدة فقط، تقنية النقل المباشر، أيًا كان الكلام المنقول .

ومثل هذا النهج ينم عن معانٍ متعددة ومتكاملة .

فاستعمال القاص تقنية واحدة في كل المواقع وأياً كان الشخص المتكلم يعني أنه لا يفاضل بين هذا وذاك وأنه يلزم الحياد لزوماً مطلقاً، الأمر الذي لا يتوافق إلا مع تقنية النقل المباشر . فكما أظهرنا (الفقرة ٢-٢-١-١، ١)، وحده النقل المباشر

قائم على انفصال كلي بين صوت السرد الناقل وصوت المتكلم المنقول، وعلى تمايزهما النحوي والإحالي . وهكذا ضمن القاص لنفسه المحافظة على التباعد عن عالم قصته، التباعد الذي سلكه بناء القصة على جميع الأصعدة التي تكلمنا عليها حتى الآن، علاوة على أن إسناد الكلام إلى الشخص هو الذي سمح للقاص بأن يكون مقتضياً في سرده كل الاقتضاب .

وتباعدة هنا ساعده أيضاً على إبراز إنشائية الكلام المنقول وقد وظفت بشكل رئيسي في محاكاة العالم . وهذا ما يبدو بوضوح من خلال النظم الإحالي الذي شهده الكلام المنقول، ولا سيما ما يعود منه إلى معاوني الملك ومثلي مجلسه . فما إن يتناول هؤلاء الكلام، حتى نلاحظ أنهم راحوا يتدرجون من الإحالة المطلقة إلى الإحالة المقيدة، الإشارية واللاإشارية، ومنها إلى المطلقة من جديد . فالحكيم الملتحي، متقدم أعوان الملك والمؤتمن على المبادئ والقيم، سلك بشكل مهيمن، وكما هو متوقع، منحى الإحالة المطلقة وختمه بملاحظة إشارية (س ٤٨-٥٥) . وقائد الجند، وهو الضليع بقضايا التاريخ، عَقَبَ على الحكيم بادئ الأمر بسرد تاريخي لإشاري ومن ثمَّ انتقل إلى كلام إشاري (س ٦١-٦٥) . والوزراء بدورهم، وهم المهتمون بالشؤون الراهنة، بدأ كل منهم بما هو إشاري ملتصق بالوضع الراهن وختم كلامه بالمطلق (س ٦٨-٦٩، ٧٠-٧٢) .

فهذا النظم الإحالي مبني على عمليات تعاقب بارزة ومزدوجة الطبقات : طبقة أولى خارجية، إذا صح التعبير، وشاملة يتحقق فيها تعاقب بجمع بين النبرة المهيمنة في كل من كلام الحكيم وقائد الجند والوزيرين، وأخرى داخلية تشهدها كل وحدة تخاطبية على حدة . فعلى صعيد التعاقب الأول الشامل، نلاحظ الانتقال من المطلق (كلام الحكيم) إلى المقيد اللاإشاري (كلام قائد الجند) فإلى الإشاري (كلام الوزيرين) . وعلى صعيد التعاقب الداخلي، لدينا تعاقب الإحالة المطلقة والإحالة المقيدة في كلام الحكيم، وتعاقب الإحالة المقيدة اللاإشارية والمقيدة الإشارية في كلام قائد الجند، وأخيراً تعاقب المقيد الإشاري والمطلق في كلام الوزيرين .

و عملية واحدة من عمليات التعاقب تفيد التعليل وإعطاء الأدلة والحجج والبراهين، فكيف بهذا الكم الهائل المتراكم الذي حاول أن يجمع بين أكبر قدر ممكن من أشكال هذه العمليات؟

هنا أيضاً، وبغض النظر عن صوابية الآراء والحجج المقدمة، تلتقي قصة زكريا نامر مع الحكاية -المثل- فشخص حكايات كلبلة ودمنة مدمنة على الكلام وبارعة في البرهنة والتعليل. وغالباً ما تأتي الحكمة على لسان هذه الشخص، وتناق، كما هو مفترض، على منحنى الإحالة المطلقة، بعد كلام إشاري أو قبله، وقد يقرن أيضاً بسرد لا إشاري.

باختصار نقول إن قصة زكريا نامر هي أسلبة واضحة ومكثفة للحكاية -المثل- والخرافة على جميع أصعدة النظم والبناء. وهي بذلك محكمة البناء وتخضع لقوانين صارمة وبيّنة، من شأنها أن تباعد بين الراوي والمروي، خلافاً لما هو الأمر في قصة عبد السلام العجيلي، حيث يبدو القاص سيد نفسه في جميع الأمور، بما فيها تلقائية في التعبير عن الالتصاق الحميم بالحدث المسرود وفي الحرص على أن تكون القصة صورة مباشرة عما هو من صميم الحياة.

وقد لا تكون المقارنة المقدمة هنا قد استوفت كل شروطها، إنما نعتقد أنها خدمت الغرض المنشود وهو إظهار ترابط عناصر البناء على جميع الأصعدة.

### ٣-٣ النظم التخاطبي - الإحالي وصناعة الرواية في صورة الروائي لفواز حداد

ما يلتفت الانتباه ويشير الفضول في رواية تحمل عنواناً كالذي وضعه فواز حداد لروايته (١٩٩٨) هو العنوان ذاته. فـ «صورة الروائي» عنوان يشير صراحة إلى أن موضوع الرواية هو الإبداع الروائي وإلى أن الرواية صنعة تصدر عن رؤية واضحة للشروط التي تكمن وراءها. والصنعة هذه هي التي تستوقفنا بالدرجة الأولى في هذه القراءة لرواية فواز حداد وتحثنا على أن نبحث في الدور الذي يمكن أن يلعبه النظم التخاطبي - الإحالي في هذه الصنعة.

### ٣-٣-١ التعمد في إبراز صنعة السرد باللجوء إلى تقنية التقطيع السينمائي في بدء الرواية

الواقع، إن أول ما يظهر حرص فواز حداد على إبراز الصنعة في تأليف العمل الروائي هو أمر يتعلق بادئ الأمر بالسرد وبناء الزمن الروائي، وذلك بلجونه إلى تقنية لا تنتمي أصلاً إلى السرد الروائي أو القصصي، إنما إلى لغة الفن السابع والثامن: إنها تقنية التقطيع السينمائي التي نوهنا بها سابقاً (الفقرة ٢-٢-٣، ١).

#### ١- خصائص تقنية التقطيع

فالأعمال السينمائية والتلفزيونية تبني بأكملها على التقطيع. وهذه التقنية جوهرية في هذين الفنين، ولا تشكل عائقاً في تلقي العمل وفهمه، مهما تشابكت الأحداث المقدمة وتباعدت زماناً ومكاناً. ففورية مدلول الصورة وعدم اعتباريتها وكونها قائمة على التماثل بين الدال والمدلول عليه، الأمر الذي يشير إليه علم السيميائية الحديث بـ «الدلالة الأيقونية» (icône) في الفرنسية: و«icon» في الإنكليزية) وما يقترّب مما يدعو العرب بـ «الدلالة الطبيعية» (عادل فاخوري، ١٩٨٥، ص ١٣-٢٨)، أيقونية الدلالة هذه تعلم المشاهد تلقائياً بزمان الحدث وبمكانه، على تداخله عرضاً مع أحداث وقعت في زمان أو في مكان مختلف، أو في الاثنين معاً.

الأنس مغاير كلياً في السرد الروائي أو القصصي . فإن يلجأ الروائي إلى هذه التقنية في الصفحات الأولى من روايته (س ٨-٢٢) ، ليسرد بشكل متزامن ومتواز تفاصيل حقتين متباعدتين عشر سنوات ، فما إن يبدأ بقاويل يخص الحدث الذي انطلقت منه الرواية ، حتى يقطعه ويلصق به آخر يبدو غريباً عما سبقه ، فيقطعه بدوره ليعود من جديد إلى الأول ومن ثم إلى الثاني ، وهكذا دواليك ودون أي تنويه بالانتقال . . . أمور تلتبس على القارئ في بدء عملية التقطيع والتناوب على سرد الزميين ، ومن ثم تربكه في التوصل إلى تمييز خطوط القطع والانتقال من زمن إلى آخر ، إذا ما أمسك بخيوط اللعبة ، وترغمه بذلك على إعادة القراءة أكثر من مرة .

ولكن الإرباك هذا يضعه أمام عملية تركيب ظاهرة المعالم ، ويبرز جيداً الصنعة في تأليف العمل الروائي . وتتعرز الدلالة هذه عندما نعلم أن فواز حداد قدّم للقارئ ما يساعده على إدراك التقطيع ، وذلك من خلال التوزيع الذي اعتمده في تقطيعه هذا ، وكما سنحاول أن نظهر ذلك من خلال النص التالي الذي بدأت به الرواية والذي شهد بدء التقطيع .

#### النص الرابع والثلاثون

١ في حينها كانت مصادفة عابرة ، أن تقودني قدماي إلى البحصنة البرانية . وفيما بعد ، ستبدو لي محيرة ، وكأنها رتبت عمداً بتحريض من بقايا معالم جائحة وجائحة إلى التلاشي ، وتذكارات زالت شواهداها من فوق الأرض . حارة البحصنة ، لم يعد لها من وجود إلا الاسم فقط -دون تمييز بين البحصنة الجوانية والبرانية- وذُهِبَت الجرافات ببيوتها المتلاصقة وأخصاصها الخشبية وستائر المطرزة وزجاجها المخايل . . . وأشعة شمس تتخطل ، تحضر وتغيب في فضاء الخريف والرباذا .

١٠ تنبعت من سهومي وأنا أكاد أن أتعثر منزلقاً من على الحافة الضيقة للرصيف المائل النائم من الركام ، استندت بكفي إلى الصلغة الخشبية واستعدت توازني ، قرأت على اللوحة النحاسية المثبتة على الباب الموارد

«الأستاذ صباح قدوري» . تبينت موقعي وحددته ، مواجهة دكان رشدي الخطاط المتداعية الجدران ، وإلى يميني بناية عوض مكومة بطاقيها وشرفيتها ، كأن الأرض انخفضت من تحتها ، فيما بيت الأستاذ صباح ينهض من كسيان التراب متكئاً إلى عارضة خشبية مبرومة ، وعلى بابها ترك اسمه أو نسيه ، وفي العالي على الزجاج انعكست خيالات على وشك الانحفاء في الغيبش .

١٥ بدت حركتي وأنا أدفع الباب ملقياً نظرة إلى ساحة الدار الصغيرة ، ثم أرتقي الدرج دون الاعتماد بيدي على الدرابزين المخلّع ، محاكاة لذلك الصعود المضطرب ، قافزاً على الدرج حابساً أنفاسي كي أسأله عما يحتاجه في تلك الأيام التي سبقت إحالته على التقاعد . أجول في الفوقاني . . . خواء انتشر -غرفة القعود أخليت من أثائها والمطبخ من أدواته- واستشرى في غبار النور وخيوط العنكبوت وتشقق الخشب ولعان خطوط البزاق . أشهد صورة نصلت ، واكتفتها الإيماءات الراعشة والأصوات المفارقة ، وتلقفتها عتامة القنوط .

في الدوار ، تردد صوته الأجلش طالعاً من غرفة النوم .

- من ؟

أجبت متسماً في مكاني .

- أنا .

في غرفة النوم ، كان كما تركته في غرفة القعود ، قبل عشر سنوات في يوم تشريني ، بكامل ملابسه متعللاً شحاطته وحرام صوفي يغطي ركبتيه ، جالساً على كنبه . والآن ، على كرسي خيزران إلى جوار النافذة ، ملتفتاً برأسه نحوي .

في هذه الغرفة التي لم أدخلها قط ، ولم أعرف كيف كانت تبدو من قبل ، وتظهر خلافاً لما كانت عليه التأكيد ، مختزلة غرفة الثلاث بواحدة ، إلى اليسار وجوار الباب ، السرير وفوقه منامته ، الخزانة الخشبية ، تقابلهما الصوفا في الزاوية وفوقها سجادة الصلاة مطوية . محاذاتها ، مدفأة المازوت عوضاً عن

مدفأة الحطب. إلى اليمين، اللبوك مكشوف وعلى رفوفه، رثيث قطرميزات الزيتون والمكدوس واللبن المصفى، كاسات وصحون صيني وشينكو وطناجر ألبوم صغيرة. في الطبقة السفلى موقد الكاز القديم، وعلى مصطبة خشبية، الغاز ذو الرؤوس الثلاثة، وعلى مقربة كرسي مقشش وطاولة صغيرة فوقها صنية. على الأرض، إديق فخاري وطاسة معدنية، طشت ماء للجلي، صابونة وليغة ومقشدة، ثم أخدود ضيق ينحدر سيلانه إلى بالوعة ومنها إلى مزاب.

- من أنت؟

سألني بصوت وديع وتفحصني من خلال نظاراته السمكة بعينين ذاويتين وانتظر. كان مرور الزمن قد غسل صوته من توتر ضيق طبيعي، وكسر حدة نظراته البرمة، ولم يعد على عجلة من أمره.

- واحد من تلامذتك.

باشرت من فوري القيام بتلك الأعمال الصغيرة، مسحيت الطاولة من فتات الخبز، كنت تحتها، ثم قرفصت أغسل الكاسات. وأنا أصب الماء من الإبريق الفخاري في إبريق الشاي، سمعته يقول:

- اجعله يكفي اثنين.

طلب يأتي من الماضي. أشعلت الغاز، وضعت الإبريق فوقه. جلست مواجهته على الصوفا، وهو يرمقني ويتلمح من خلال حركاتي تكراراً تطابق مع متوال سابق، قلت:

- أخالك عرفني؟

وقلت له اسمي، رده باستغراب.

- ... لم أتذكرك.

وفرت عليه التفتيح عني بين وجوه وأسماء آلاف الطلبة.

- كنت طالباً في مدرسة جودة الهاشمي، وجيران في الحارة، وكثيراً ما ترددت عليك.

- ٢٤٠ -

هتف متعجباً:

- كنت ساكناً في البهصة؟

- على مقربة من بيتك، قبل بناء عوض بثلاثة بيوت ودكاتين، بين معمل كازوز البيروني ودكان الحياط أبي حسن، مواجهة الإعدادية الرابعة للبنات، كنت أسكن مع عمتي.

كان يجهد ذاكرة عصته. هونت عليه:

- إن عشر سنوات لزمن طويل فعلاً.

- لكنني لم أتذكرك البتة.

- لقد انقطعت عنك بعد انتقالي مع عمتي إلى المزة.

- هل عمك بهيرة خانم؟

- بهيرة خانم كانت جارتنا.

- ما أخبارها؟

- لقد ماتت.

- قلت لنفسك هذا.

ثم أكمل متضامناً:

- لم أعد أعرف من مات منهم ومن بقي على قيد الحياة.

- عمتي هي أمينة خانم.

- إنها سيدة فاضلة.

ولم أقل له إنها ماتت في الصيف الماضي.

تحول عني شاخصاً يبصره إلى الخارج. حضرت الشاي وصببت له كأساً كبيرة وضعتها على حافة النافذة، رشفنا الشاي صامتين، كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تخش إلى نقع وغلاء.

- الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ.

قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم غريفي بارد، بث اسمه الدفء في أصابعنا وحرك روح الدعابة لدى الطلبة المشاغبين وقد اشتبك باسم

- ٢٤١ -

في بناء النص ودلالته (٢) - ١٦

شحرورة الوادي، دلوغة الشاشة الشقراء المطربة صباح، وأثارت هيته الحشة وبشرته السمراء الداكنة غمزات ولمزات لم تكبت، خلفه اللوح الأسود وهو بقامته القصيرة المتينة ووجهه الطاقح بشاريين كثيرين وحاجبين مقفلين وعينين ثبتتا في محجرهما ترسلان نظرات واخزة، يقف كطود متحفز. لدى خروج مدير التجهيز، انثال همس غناء من المقاعد الخلفية «قولوا لي الأسمراني أحلى من الأبيضاني»، والكورس ينتهياً لترديد «قولوا لي»، انقض الأستاذ علينا مجلجلاً بصوت صاعق:

- يا عجر.

زوبعة صدعت الصف الثاني الثانوي ووأدت مرحاً كاد أن يتغشى، أطارت بزعبيقها أية صلة دلعة أو شجبة بين الأستاذ الزمجر وشحرورة الوادي، وانهاالت فوق رؤوسنا كمطرقة تقررنا بفسوة. لكن وقبل انتهاء الحصة، كان قد تمكن منا وأدخلنا إلى التاريخ من بواباته العريضة.

- هل تابعت دراستك؟

- تخرجت من كلية الحقوق؟

- أنت محام؟

- كنت موظفاً لكنني تركت الوظيفة.

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها الأستاذ، كان قد سبق لي رؤيته في الحارة قبل افتتاح المدارس، وتعرفت عليه من بعيد على أنه الساكن الجديد الذي اشترى بيت أبي شوكت. قيل أنه أعزب أو أرمل، وقبل أنه طلق زوجته. كانت تزوره امرأة تلبس ملامة سوداء ترافقها فتاة صغيرة في حوالي الثالثة عشرة من عمرها تلبس بلوزة بيضاء وتنورة كحلية مكسرة، ولم يكن عسيراً على نساء الحارة أن يستوقفن المرأة، ويعرفن أنها أخته تتردد عليه كي تعنتي به، أما الفتاة فهي ابنة من زوجته التي هجرها، وهي طالبة في المرحلة الإعدادية، نصطحبها معها لرؤية أبيها في أيام الجمع والمطل.

- ما الذي تعمله إذن؟

- أكتب.

- صحفي؟

- لا.

- وما الذي تكتبه؟

- قصص.

- قصص؟! أكتبها في أوقات الفراغ.

- أريد أن أكتب رواية وهي تحتاج إلى وقت.

- وهل هذا عمل يدر مالاً؟

- لا.

في الحصص التالية لم يتقيد الأستاذ بالمنهاج الدراسي المقرر، بل سيقبض صفحات تاريخ كان حكايات الانتصارات العظيمة... فتوح الشام والعراق ومصر، الدولة الأموية، الحملات على البيزنطيين، الفتوح في الهند وشمال أفريقيا وأوروبا، دمشق حاضرة الأمويين، بغداد في مجدها، الأندلس الزاهرة.

- كيف تعيش؟

- لدي قدر من المال يسمح لي بالتمهل في البحث عن وظيفة.

- مال تريد أن تضيعه.

سلسل تاريخي قطع مجرى أحداثه إضراب المعلمين، الذي بدأ كإضراب مطلبى بزيادة الرواتب، لكن المعلمين الأوصياء على أجيال المستقبل وصوت الأمة الواعي، لم يقتنعوا بمطالب معاشية خاصة، إذ سرعان ما حقنوا إضرابهم بمطالب سياسية على رأسها عودة الوحدة مع مصر، صبت في التيار الجارف ضد الانفصال، وأسهم فيه الأستاذ صباح بنصيب وافر، خطابات ملتهبة في المدرسة حث فيها الطلبة على التظاهر ضد الحكومة، واجتماعات في نقابة المعلمين كان فيها أحد المتطرفين الوجوديين المطالبين بتصفيد الإضراب. أما الحكومة وبعد تردد طويل فسوف تحزم أمرها بشخص رئيسها خالد العظم



الذي عدّ الإضراب مشاغباً ناصرياً ورفض النظر في مطالب المعلمين أو استقبال ممثلهم قبل إنهاء الإضراب، عاد على أثرها المعلمون إلى مدارسهم صاعرين، ووافقت الحكومة على مطالب المعلمين بزيادة طفيفة للراتب، كانت الحكومة قد افترحت لها قبل الإضراب، وغضت الطرف عن الشق السياسي دون أن تغض النظر عن المحرضين عليه. وأيدت طلب وزير التربية بتسريع ما يزيد على عشرين معلماً ومعلمة من دمشق والمحافظات ومنهم الأستاذ صباح، لم يعترض عليه سوى رئيس الوزراء ومعه وزراء الأخوان المسلمين، خيفة قطع الأرزاق، ثم أذعنوا عندما أكد وزير التربية أن هؤلاء المعلمين حرصوا الطلبة على تمزيق العلم السوري بحجة أنه علم الانفصال.

١٤٠ - ما الذي تحكيه فيها؟

- ما هي؟

- قصصك؟

- إنها عن الناس.

١٤٥ هذا المرسوم أصدر ولم ينشر بعد أن أوقفه وزير التربية نفسه الذي اقترحه، إذ تبين له بعد التمهيع أن الأسباب الموجبة لتسريع بعض المعلمين لم تكن حقيقية بل ظنية وكيدية، حتى أن موافقة الوزراء الاشتراكيين كانت بسبب أن اللائحة تضم عدداً لا بأس به من الأخوان المسلمين.

(فواز حداد، ١٩٩٨، ص ٥-١١)

ففي هذا النص الذي يشكل الصفحات السبعة الأولى من الرواية (ص ٥-١١)، يقدم لنا السارد بادية الأمر الإطار الزمني الذي تنطلق منه أحداث الرواية. فالمكان هو حارة البحصّة في دمشق. وعلى وجه التحديد منزل الأستاذ صباح قدوري الغائم في هذه الحارة. أما الزمان فهو ماضي السارد وغير محدد بتاريخ ما. إنما أحيل إليه في أول السرد بشكل لا إشاري، وذلك عندما بدأ السرد بالتعبير الظرفي «في حينها» (س ١)، وقد ألحقت به تراكيب الماضي وصيغته.

ولكن في الصفحة الثانية من الرواية، وفي لقاء البطل السارد أستاذه في منزله، ينوّ السرد على وجه السرعة بمرور عشر سنوات على آخر لقاء بين الأستاذ وتلميذه:

وفي غرفة النوم، كان كما تركته في غرفة القعود، قبل عشر سنوات في يوم تشريني (س ٢٨-٢٩).

ويعود إلى تنويه مماثل في الصفحة الرابعة:

إن عشر سنوات لزمن طويل (س ٦٧).

ونفهم مما أتى في سياق هذا التنويه أن السارد البطل كان جار الأستاذ صباح في تلك الحقبة الماضية وتلميذه في المرحلة الثانوية وأن قرابة عشر سنوات مضت على ذلك الوقت. وهذه المعطيات تساعدنا أيضاً على أن نكون فكرة عن سن البطل السارد في الوقت الذي بدأت معه أحداث الرواية: قد يكون بين السادسة والعشرين والثمانية والعشرين من عمره، افتراضاً أن سن تلميذ ثانوي يتراوح بين السادسة عشرة، وبين الثامنة عشرة.

وما إن نجد أنفسنا في هذا الإطار الزمني الذي يقارب فيه البطل - السارد الثماني والعشرين سنة، حتى يأتي فجأة بكلام متزامن مع الحقبة الماضية، وقدم به الأستاذ صباح لتلاميذته بصفته مدرس مادة التاريخ (س ٨٣). ومن ثم يسترسل في استرجاع ردة فعل التلامذة الساخرة (س ٨٤-٩٧). والطريقة التي انتقل بها السارد إلى استرجاع هذه التفاصيل الماضية تشكل الخطوة الأولى في عملية التقطيع أو أنها تمهد لها:

٨٠ تحول عني شاخصاً يبصره إلى الخارج. حضرت الشاي وصيبت له كأساً كبيرة وضعتها على حافة النافذة، رشفتا الشاي صامتين، كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تخثر إلى نقع وخلاء.

- الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ.

٨٤ قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم خريف بارد، بث...

فالانتقال من الحدث الذي بدأت به الرواية، وهو زيارة البطل السارد أستاذة القديم في منزله المتهدم، إلى آخر سبقه ما يقارب العشر سنوات تمّ بذكر الكلام الذي قدّم به الأستاذ لتلامذته:

- الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ. (س ٨٣)

وأنى ذكر هذا الكلام المنقول نقلاً مباشراً مفاجئاً ودون أن يسبقه تنويه بعملية التذكر والاسترجاع. فالجملعة السردية التي سبقته ركزت على شيء من ذلك من زاوية وضع الأستاذ:

كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تختل إلى تقع وخلاء (س ٨١-٨٢)

وليس من زاوية ذاكرة التلميذ التي ينطلق منها الاسترجاع، كما يفهم من الجملعة التي تلت الكلام المنقول والتي تقوم بالربط بين مستوى السرد الناقل وبين مستوى الكلام المنقول:

قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم خريفي بارد (س ٨٤)

فهذه الجملعة، وما أتى بعدها، ترصد ردة فعل البطل وزملائه التلامذة، سالكة وجهة نظرهم باستعمالها صيغة المتكلم للجمع، بينما يبدو الأستاذ عنصراً سلبياً أو مفعولاً تقع عليه ردة فعل الأولين.

فقد تكون هذه الطريقة في الانتقال الأول إلى استرجاع حقبة زمنية سابقة شكلاً من أشكال التداعي وليس بدءاً فعلياً بتقنية التقطيع. إنما الدور الواضح الذي قامت به هو أنها أدخلت إلى السرد خطأً زمنياً مختلفاً عن الخط الذي بدأت به ومهّدت بذلك لعملية تقطيع الخططين. وهذا ما ستأكد منه.

فما إن انتهى السارد من استرجاع الحصة الأولى التي جمعت أستاذ التاريخ، صباح قدوري، بتلامذة الصف الثاني الثانوي، والتي شهدت تغامراً ساخراً على اسمه: «صباح» (س ٨٣-٩٧)، حتى قطع السرد والحق به فوراً حواراً (س ٩٨-١٠١) لا يفهم مطلقاً في سياق الاسترجاع هذا:

زبينة صدعت الصف الثاني الثانوي ووأدت مرحاً كاد أن ينفث،  
٩٥ أطارت بزريقها أية صلة دلعة أو شجيرة بين الأستاذ المزمجر وشحرة الوادي، وانهاالت فوق رؤوسنا كمطرقة تفرعنا بقسوة. لكن وقبل انتهاء الحصة، كان قد تمكن منا وأدخلنا إلى التاريخ من أبوابه العريضة.

٩٨ - هل تابعت دراستك؟

- تخرجت من كلية الحقوق؟

- أنت محام؟

١٠١ - كنت موظفاً لكنني تركت الوظيفة.

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها الأستاذ، كان قد سبق لي رؤيته في الحارة قبل افتتاح المدارس، وتعرفت عليه من بعيد على أنه الساكن الجديب الذي اشترى بيت أبي شوكت. قيل أنه أعزب أو أرمل،

والصعوبة في فهم هذا الحوار لا تعود إلى عملية إضمار الربط بين مستوى السرد الناقل وبين مستوى حوار الشخص المنقول، إنما إلى عدم تجانسه، من حيث المدلول الزمني، مع موضوع السرد الاسترجاعي الذي يسبقه. فالمطروحة عليه الأسئلة في هذا الحوار لا يمكن أن يكون تلميذاً ثانوياً، لأن إجابته تعلم أنه خريج كلية الحقوق.

والسرد الذي يأتي بعد هذا الحوار (س ١٠٢-١١٠) يحمل بدوره على الالتباس. فهو يبدأ بهذه الجملعة:

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها الأستاذ (س ١٠٢).

فعلى أية «مرة أولى» يتكلم السرد: هل المرة التي بدأت بها الرواية والتي وقعت في بيت الأستاذ، أم المرة التي استرجعت في المقطع الذي يسبق الحوار والتي استقبل فيها تلامذة الصف الثاني الثانوي أستاذهم، مدرس مادة التاريخ، استقبالاً ساخراً؟

وتبقى الأمور ملتبسة إلى أن يقطع السرد من جديد ويُلصق به حوار ثانٍ

(س ١١١-١٢٠)، لا يفهم بدوره في سياق السرد الذي سبقه، لكنه يأتي بما يدل على أنه تتمة واضحة للحوار السابق الذي قدم قبل المقطع السردى الثانى (س ٩٨-١٠١). فالحوار يبدأ بسؤال ينتهي بـ «إذن»:

- ما الذي عمله إذن؟ (س ١١١).

واستعمال «إذن» في هذا السؤال هو نتيجة الرد الذي خُتم به الحوار السابق:

- كنت موظفاً لكنني تركت الوظيفة (س ١٠١).

وهذا المؤشر الأول والصريح إلى تكامل المقطعين الحواريين، المفصولين عن بعضهما بمقاطع سردية لا تدور حول الحقبة الزمنية ذاتها التي جرى فيها الحوار، ينتهنا إلى تقنية التقطيع ويساعدنا على أن ندرك مفاصلها في كل ما سبق (ص ٩-١٠، هنا س ٩٨-١١٠) وفي كل ما تلا في هذا الفصل الأول (ص ١٠-٢١، هنا س ١٢١...) الذي سار على المنوال ذاته. فبعد أن هبأ السارد لتقنية التقطيع بإدخاله السرد حقبة زمنية تبعد عن التي بدأت بها الرواية قرابة عشر سنوات، وذلك عن طريق ما يشبه التداعي الاسترجاعي (س ٨٣-٩٧)، راح يقطع بانتظام هذا الاسترجاع، السردى بشكل عام، بمقاطع من حوار كان قد بدأ فعلاً قبل الولوج إلى الزمن المسترجع (س ٥٥-٧٩) ويتنمي إلى الحدث الذي انطلقت منه الرواية. وهكذا مايز السارد أسلوبياً بين الزمنين المسوقين معاً عن طريق التقطيع. فالمقاطع التي تسترجع الحقبة الزمنية البعيدة هي سردية وتنتمي إلى المستوى التخاطبي ذاته الذي بدأت به الرواية؛ وهي تسلط الضوء على ماضي الأستاذ وعلى شيء من نضاله السياسى والحزبى (هنا: س ٨٤-٩٧، ١٠٢-١١٠، ١٢١-١٢٥، ١٢٩-١٤٥، ١٥٠...). أما المقاطع التي تتابع الحدث الذي بدأت به الرواية فهي حوارية وتدور بين الأستاذ وتلميذه، البطل السارد، وقد تخرج من كلية الحقوق وأصبحت له اهتمامات أدبية-روائية. وهذه المقاطع الحوارية تنتمي بذلك إلى مستوى تخاطبي أدنى درجة من المستوى السابق (هنا: س ٩٨-١٠١، ١١١-١٢٠، ١٢٦-١٢٨، ١٤٦-١٤٩...). وهذا التوزيع المنتظم في التقطيع

يسمح لنا بأن نفككه بدورنا وبأن نعيد تركيب المواد المقطعة وفق تسلسلها ووفق الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها، فنحصل بذلك على وحدتين كبيرتين متتاليتين: الأولى تنقل الحوار الذي دار بين الأستاذ وتلميذه القديم في منزل الأول القائم في حارة البحصّة، والثانية تسترجع، سرداً، ماضي الأستاذ في الحقبة الزمنية التي كان فيها الأستاذ صباح مدرس مادة التاريخ للمصفوف الثانوية في مدرسة جودة الهاشمي، والبطل السارد واحداً من تلامذته في الصف الثانى الثانوى، ومن ثم في الثالث الثانوى.

ومن باب المحاولة هذه، ومن باب إظهار الصنعة البنيّة في مثل هذا التقطيع السردى، صنعة تفرض على القارئ ما يوازىها ويُنمّيها، كما لاحظنا، منعبد هنا تركيب المقاطع الحوارية الأربعة الأولى ونلحقها بالمقطع الحوارى الذي يسبق مباشرة عملية التقطيع. والأمر كذلك أيضاً بالنسبة إلى المقاطع السردية الموازية للمقاطع السابقة. وسنشير إلى مكان المقطع المنقول إلى الوحدة التي ينتمي إليها بعلامة التنصيص التالية: [...] ولن نغير شيئاً في ترقيم الأسطر، فيبقى على حاله كما كان قبل التفكيك وإعادة التركيب (النص الرابع والثلاثون). فالأرقام الغائبة في كل من الوحدتين الجديدتين تدل على غياب مقطع ما وانتقاله إلى مكانه الموافق في الوحدة التي ينتمي إليها:

#### النص الرابع والثلاثون: الوحدة الحوارية

كان يجهد ذاكرة عصته. هونت عليه:

- إن عشر سنوات لزمن طويل فعلاً.

- لكنني لم أتذكرك البتة.

- لقد انقطعت عنك بعد انتقالى مع عمى إلى المزة.

- هل عمتك بهيرة خانم؟

- بهيرة خانم كانت جارتنا.

- ما أخبارها؟

- لقد ماتت.

- قلت لنفسي هذا.

٦٦

٧٠

- ١٤٧ - ما الذي تحكيه فيها؟  
- ما هي؟  
- قصصك؟  
١٥٠ - إنها عن الناس.  
[...]

### النص الرابع والثلاثون: الوحدة السردية

- ٨٠ تحول عني شاخصاً يبصره إلى الخارج. حضرت الشاي وصبت له كأساً كبيرة وضعتها على حافة النافذة، رشفتنا الشاي صامتين، كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تختل إلى نقع وخلاء.  
٨٣ - الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ.  
قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم خريفني بارد، بث اسمه الدفء في أصابعنا وحرك روح الدعاية لدى الطلبة المشاغبين وقد اشتبك باسم شحرورة الوادي، دلوعة الشاشة الشقراء المطربة صباح، وأثارت هيته الحشنة وبشرته السمراء الداكنة غمزات ولمزات لم تكبت، خلفه اللوح الأسود وهو يقامته القصيرة المثبتة ووجهه الطافح بشارين كثيرين وحاجبين مقفلين وعينين ثبتتا في محجريهما ترسلان نظرات واخزة، يقف كطود متحفز. لدى خروج مدير التجهيز، انتال همس غناء من المقاعد الخلفية «قولوا لي الأسمراني أحلى من الأبيضاني»، والكورس ينهياً لشرديد «قولوا لي»، انقض الأستاذ علينا مجلجلاً بصوت صاعق:  
- يا غجر.  
٩٥ زوبعة صدعت الصف الثاني الثانوي ووادت مرشحاً كاد أن يتفشى، أطارت بزعيقتها أية صلة دلعة أو شجوية بين الأستاذ المزمجر وشحرورة الوادي، وانهاالت فوق رؤوسنا كمطرقة تفرعنا بقسوة. لكن وقبل انتهاء الحصة، كان قد تمكن منا وأدخلنا إلى التاريخ من بواباته العريضة.  
٩٧ [...]

- ٧٥ ثم أكمل متصافياً:  
- لم أعد أعرف من مات منهم ومن بقي على قيد الحياة.  
عني هي أمينة خام.  
٧٨ إنها سيدة فاضلة.  
[...]  
٩٨ - هل نابتت دراستك؟  
- تخرجت من كلية الحقوق؟  
- أنت محام؟  
١٠١ - كنت موظفاً لكنني تركت الوظيفة.  
[...]  
١١١ - ما الذي نعمله إذن؟  
- أكتب.  
- صحفي؟  
- لا.  
١١٥ - وما الذي تكتبه؟  
- قصص.  
- قصص؟ أكتبها في أوقات الفراغ.  
- أريد أن أكتب رواية وهي تحتاج إلى وقت.  
- وهل هذا عمل يدر مالاً؟  
- لا.  
١٢٠ [...]  
١٢٦ - كيف تعيش؟  
- لدي قدر من المال يسمح لي بالتمهل في البحث عن وظيفة.  
١٢٨ - مال تريد أن تضبعه.  
[...]

١٠٢ لم تكن تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها الأستاذ، كان قد سبق لي رؤيته في الحارة قبل افتتاح المدارس، وتعرفت عليه من بعيد على أنه الساكن الحديد الذي اشترى بيت أبي شوكت. قيل أنه أعزب أو أرمل، وقيل أنه طلق زوجته. كانت تزوره امرأة تلبس ملاء سوداء ترافقها فتاة صغيرة في حوالي الثالثة عشرة من عمرها تلبس بلوزة بيضاء وتنورة كحلية مكسرة، ولم يكن عسيراً على نساء الحارة أن يستوقفن المرأة، ويعرفن أنها أخته تتردد عليه كي تعتني به، أما الفتاة فهي ابنته من زوجته التي هجرها، وهي طالبة في المرحلة الإعدادية، تصطحبها معها لرؤية أبيها في أيام الجمع والعطل.

[...]

١٢١ في الحصة التالية لم يتقيد الأستاذ بالمنهاج الدراسي المقرر، بل سيقبّل صفحات تاريخ كان حكايات الانتصارات العظيمة... فتوح الشام والعراق ومصر، الدولة الأموية، الحملات على البيزنطيين، الفتوح في الهند وشمال أفريقيا وأوروبا، دمشق حاضرة الأمويين، بغداد في مجدها، الأندلس الزاهرة.

[...]

١٢٩ مسلسل تاريخي قطع مجرى أحداثه إضراب المعلمين، الذي بدأ كإضراب مطلبى بزيادة الرواتب، لكن المعلمين الأوصياء على أجيال المستقبل وصوت الأمة الواعي، لم يقتنعوا بمطالب معاشية خاصة، إذ سرعان ما حقنوا إضرابهم بمطالب سياسية على رأسها عودة الوحدة مع مصر، صبت في التيار الجارف ضد الانفصال، وأسهم فيه الأستاذ صباح بنصيب وافر، خطابات ملتهبة في المدرسة حث فيها الطلبة على التظاهر ضد الحكومة، واجتماعات في نقابة المعلمين كان فيها أحد المتطرفين الوجدانيين المطالبين بتصعيد الإضراب. أما الحكومة وبعد تردد طويل فسوف تحزم أمرها بشخص رئيسها خالد العظم الذي عد الإضراب مشاغباً ناصرية ورفض النظر في مطالب المعلمين أو استقبال ممثلهم قبل إنهاء الإضراب، عاد على أثرها المعلمون إلى مدارسهم

١٤٠ صاغرين، ووافقت الحكومة على مطالب المعلمين بزيادة طفيفة للراتب، كانت الحكومة قد اقترحت قبل الإضراب، وغضت الطرف عن الشق السياسي دون أن تغض النظر عن المحرضين عليه. وأيدت طلب وزير التربية بتسريح ما يزيد على عشرين معلماً ومعلمة من دمشق والمحافظات، ومنهم الأستاذ صباح، لم يعترض عليه سوى رئيس الوزراء ومعه وزراء الأخوان المسلمين، خيفة قطع الأرزاق، ثم أذعنوا عندما أكد وزير التربية أن هؤلاء المعلمين حرصوا الطلبة على تمزيق العلم السوري بحجة أنه علم الانفصال.

[...]

١٥٠ هذا المرسوم أصدر ولم ينشر بعد أن أوقفه وزير التربية نفسه الذي اقترحه، إذ تبين له بعد التمهيد أن الأسباب الموجبة لتسريح بعض المعلمين لم تكن حقيقية بل ظنية وكيدية، حتى أن موافقة الوزراء الإشتراكيين كانت بسبب أن اللائحة تضم عدداً لا بأس به من الأخوان المسلمين،

[...]

صحيح أننا بإعادة التركيب هذه شاركنا الروائي عمله ونفذنا الوجه الآخر لتقنية التقطيع، وساهمنا بذلك في إبراز الصنعة الروائية، إلا أن ما قمنا به ليس سوى مرحلة آتية من شأنها أن تساعدنا على إدراك بناء السرد وعملية تركيبه، لا أن تكون بديلة عنهما. فكما نلاحظ، إن النص يفقد كثيراً من معانيه ووظائفه إذا ما تغير تركيبه، وبالدرجة الأولى، وضع السارد والشخص بالنسبة إلى المسرد المقطع وأهمية هذا الوضع في معالجة الموضوع المعبر عنه في العنوان: «صورة الروائي».

## ٢- ارتباط تقنية التقطيع بوضع السارد والشخص المسرد عنها

فالدلالة الأولى التي تنم عنها تقنية التقطيع، وبعد عملها الإنشائي في الصنعة الروائية، هي أنها تعكس صورة ما عن وضع الشخص وعن السارد، وبالتالي عن موقفه من هذه الشخص ومن المسرد المقطع. وتنتج الدلالة هذه عن

تداخل حفة زمنية ماضية مع حال راهنة أو قريبة في وعي ما، وسرد الاثنين بشكل متزامن يُبقي على المعالم الخاصة بكل زمن. وهذا ما يفرض معرفة هوية من يعيش هذا التداخل أو الوعي الذي يصدر عنه. غير أن الأمور يشوبها بعض الالتباس وتحمل على عدة افتراضات نظراً إلى الطريقة التي انتقل بها السرد إلى استرجاع الماضي، كما لاحظنا أعلاه، وكما سندقق من جديد بالعودة إلى الأسطر التي شهدت بدء هذا الاسترجاع:

٨٠ تحول عني شاخصاً يبصره إلى الخارج، حضرت الشاي وصبت له كأساً كبيرة وضعتها على حافة النافذة، رشفتنا الشاي صامتين، كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تخثر إلى نفع وخلاء.

- الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ.

٨٤ قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم خريف بارد، بث ...

فلذا نظرنا ملياً إلى هذه الأسطر، نلاحظ أن الالتباس يعود بالدرجة الأولى إلى عدم التجانس، من حيث وجهة نظر السرد، بين الجملة التي تسبق الاسترجاع وتنتهي له [سنشير إليها بالرقم (١)] وبين المقطع الذي يبدئ به الاسترجاع سرداً [هنا الجملة التي سنشير إليها بالرقم (٣)] والذي يرد بعد ذكر كلام وقع في الحقبنة المسترجعة ذاتها، ومنه انطلق الاسترجاع [الجملة رقم (٢)].

فالجملة الأولى:

(١) كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تخثر إلى نفع وخلاء.

تتبع زاوية نظر الأستاذ، مستعملة في ذلك صيغة الغائب المفرد: «كان يتأمل». فهي تفيد، وإلى جانب مدلول فعل «تأمل» الذهني ومدلول مفعوله: «فصلاً تخثر...» أن المسترجع (بكسر الجيم) هو وعي الأستاذ وذاكرته.

وذكر (٢):

(٢) الأستاذ صباح قدوري، مدرس مادة التاريخ.

فوراً بعد (١) ودون ربط بين مستوى السرد ومستوى الكلام المنقول يفيد، والحال هذه، أن هذا الكلام يجسد بدء تدفق تيار وعي الأستاذ وأن السارد حرص على المحافظة على فورته، فلم يتدخل ليربط صراحة بين مستوى السرد ومستوى الكلام المستعاد والمتدفق في ذاكرة الأستاذ.

ولكن الأمور تبدأ تختلط علينا في انتقالنا إلى ما بعد (٢)، أي إلى (٣):

(٣) قدمه لنا مدير التجهيز في الحصة الأولى من يوم خريف بارد، بث

اسمه ...

فصيغة المتكلم في الجار والمجرور «لنا»، وغياب أية إشارة تلمح إلى حضور الأستاذ الفاعل ذهنياً، وبالتالي إلى استمرارية وعيه المتأمل والمسترجع، هذه الأمور تجري تغييراً جذرياً في زاوية الاسترجاع وتنقله إلى أخرى جديدة: إنها زاوية وعي المتكلم الذي كان واحداً من تلامذة الأستاذ. وتتعرز الدلالة هذه عندما نرى أن الكلام في (٢) الذي يبدئ به استرجاع الماضي يشكل أهمية ما للتلميذ أكثر مما قد يكون للأستاذ. فتاريخ الأستاذ لا يبدأ بحدث تقديمه إلى واحد من الصفوف التي مرت عليه، خلافاً لأمر التلامذة: فتاريخهم مع أستاذهم يبدأ بالحصة الأولى التي يتعرفون فيها إليه. ومع هذا، فإن التعبير في زاوية الاسترجاع لا يمحى كلياً الافتراض الأول والمعبر عنه في (١). ولكنه يدخل من جديد بعض التعقيدات.

فما هي صفة المتكلم الذي يسترجع الماضي هنا: هل إنه التلميذ القديم الذي رأيناه في أول هذا الفصل يدخل بيت الأستاذ، والذي يشرب معه هنا الشاي (س ٨٠-٨١)، ويلتقط تعابير وجهه ويسبر ما يدور في ذهنه، أم إنه السارد؟ بتعبير آخر، هل الاسترجاع الذي يتدفق في ذهن المتكلم وقع في الماضي المسرود عنه، الوقت الذي يشرب فيه التلميذ الشاي مع أستاذه، أم في حاضر السارد؟

فكون ما أتى في سياق (١)، (س ٨٠-٨٣)، يفيد أن التلميذ القديم يشرب الشاي مع أستاذه وينفذ ببصره إلى ما يدور في ذهنه: «تحول عني شاخصاً يبصره إلى الخارج [...]». كان يتأمل عبر الزجاج فصلاً تخثر إلى نفع وخلاء، فإنه يعني



أن التلميذ البطل هو شريك الأستاذ في استحضار حقبة زمنية ماضية وفي استعراض تفاصيلها، أو، بالأحرى، إن وضع الأستاذ التأملية كان الحافز الذي دفع التلميذ إلى استرجاع الماضي، أخذًا بالتغيير في زاوية الاسترجاع الملاحظ في (٣). وبذلك يكون الشكل الذي استرجع به الماضي وتقطيعه المتداخل مع حدث راهن ترجمة لتبار وعي التلميذ وليس وعي الأستاذ. فالاسترجاع من زاوية تأمل هذا الأخير هو ضمني فقط. ولكن بما أن السارد لا ينوه صراحة بعملية تذكّر واسترجاع يقوم بها التلميذ القديم المسرود عنه، وانتقل بذلك فوراً إلى استحضار الماضي (٢)، فإننا نكون أمام تقنية **القمص** التي تكلمنا عليها في الفصل السابق (الفقرة ٢-٣، ٢ و ٣): السارد المتكلم يتقمص حالاً ماضية ويعيشها من جديد في حاضر السرد.

وهذا التقمص يفيد تعاطفاً صريحاً مع البطل وتبنيًا كلياً للشكل الذي استرجع به الماضي ولما ينم عنه. فأن تتدفق حقبة زمنية بعيدة في ذهن التلميذ القديم في الوقت الذي كان يتحدث فيه مع أستاذه، الأمر الذي ترجم سرّداً بالتقطيع السينمائي، هذا يعني أن هذا الماضي حي في أعماق البطل ويتحكم في هواجسه الحاضرة، وأيضاً في حاضر السارد الذي يتقمص وضعا عاشه سابقاً. وهكذا تعكس تقنية التقطيع صورة أولى عن السارد وتلتقي بذلك ضمناً مع الموضوع المعبر عنه في العنوان: «صورة الروائي»، مهددة لوظائف أخرى تقوم بها.

### ٣- توظيف تقنية التقطيع في التمهيد لتعليب السرد داخل السرد ولعبة المرايا

فلإذا ما أخذنا بجانب المضمون المقدم في كل من الخطين الزمنيين المتداخلين في عملية التقطيع، وترابطاً مع خصائص التوزيع التي تكلمنا عليها أعلاه (الفقرة ٣-٣، ١)، نلاحظ أن كلا منهما تدرج شيئاً فشيئاً إلى موضوع يلتقي مع الآخر في نقاط متعددة، تنعكس في بعضها البعض وتعلق وتعلقاً وثيقاً بالإبداع الروائي. وسار هذا التدرج على مراحل متعددة ومن جوانب مختلفة.

فما إن بدأ الحوار بين الأستاذ وتلميذه القديم حتى استقرّ بوضوح على موضوع كتابة القصص والروايات، وذلك عندما أطلع التلميذ أستاذه على عمله وعلى اهتمامه بتأليف القصص والروايات:

- إنني أطمح إلى كتابة روايات هي خليط من العواطف المتأججة والمشاعر المتباينة والأهواء المتناقضة، تحركها طموحات شتى وتغبطها أحداث سياسية تتداخل مع مأس فردية. (ص ١٤).

وفي هذا الحوار، وكما يلاحظ من الكلمات السابقة، يُسلط الضوء على مفهوم الرواية والقصص وعلاقته بالواقع وبالحياة بكل جوانبها، بما فيها السياسية. ولكن تقنية التقطيع التي طالت هذا الحوار وجعلته يتداخل مع استعراض حقبة ماضية من نضال الأستاذ القومي والسياسي خلقت ترابطاً دلاليًا وثيقاً بين الخطين المتقطعين والمتداخلين، بدرجة أن القارئ يحس أن الكلام على الإبداع الروائي والقصصي هو تعليق مباشر على أحداث الماضي المسترجعة، وأن هذه الأحداث هي المفترضة من جهتها أن تشكل موضوع الرواية؛ الأمر الذي يشير إليه المتحاوران صراحة في بعض التلميحات، كما في كلام الأستاذ التالي:

الناس لا يجيدون قراءة حياتهم (ص ١٥).

ويزداد هذا التوازي الانعكاسي تماسكاً وتشعب صفحاته عندما يدخل الحوار الذي يدور بين الأستاذ وتلميذه الروائي موضوعاً يجمع في آن واحد بين الحقبة الزمنية المستعرضة في الخط الزمني المسترجع وبين الإبداع الأدبي والقصصي، وذلك عندما تطرق الأستاذ إلى سيرة صديقه القديم وأستاذه الشاعر والقصصي ومدرس التاريخ، الذي ستفصح عن هويته صفحات أخيرة من الرواية (ص ١٤٧، ٢٢٨ - ٢٣٣)، فنعلم أنه ميشيل عفلق:

- صديق لي كان أستاذاً للتاريخ ينظم الشعر (ص ١٦).

- ... وكتب أيضاً قصصاً غريبة (ص ١٧).

وهكذا أصبح الانعكاس مضاعفًا. من جهة، وعلى صعيد الخط الزمني الراهن، التلميذ الروائي يحدث أستاذه عن رؤيته الروائية، وهذا الأخير يرد عليه بتجربة صديقه الشعرية والقصصية والملمة بالتاريخ. ومن جهة ثانية يعرض الخط الزمني المسترجع، والمتداخل تقطيعًا مع السابق، شيئًا من تاريخ نضال الأستاذ وصديقه القصصي، تاريخ يفترض أن تعكسه الرواية قراءة نيرة.

فكل هذه الأمور التي يعكس بعضها البعض هي أشبه بصفحات مرآيا تقدم صورة مسبقة عن الوظيفة الأساسية التي سيؤدي إليها ما مهدت له تقنية التقطيع: تعليل الرواية داخل الرواية. وهذا أمر منوط بالنظم التخاطبي بالدرجة الأولى.

### ٣-٢-٣ صورة الروائي في تعليل الروايات وفي توازيها

فكما نتوقع من كل ما مهد له الفصل الأول، وترابطًا مع ما يشير إليه عنوان الرواية، إن رواية فواز حداد ستكون حكاية تأليف رواية، وقد تلجأ إلى تعليل الرواية داخل الرواية. غير أن هذا التعليل ليس بسيطًا. فهو متعدد الأبعاد والطبقات وقائم في بعض جوانبه على التوازي في النظم التخاطبي، إزاء تداخل مستويات السرد بعضها ببعض وإزاء شيء من الضبابية في رسم معالم المستوى التخاطبي الذي ينطلق منه السرد.

#### ١- الصعوبة في تحديد المستوى التخاطبي الذي يتحرك عليه السارد الأول في الرواية

لقد رأينا أن السرد الذي تبدأ به الرواية مسوق بصيغة المتكلم. ولكن هذا المتكلم مجهول الاسم، ولا يفصح عن هويته الشخصية في أي موقع من الرواية، ولا يدع أحدًا يتأديه باسمه ليتسنى للقارئ بذلك معرفة هويته. ثم إنه لا يتوجه بسرده إلى مخاطب أو متلق محدد ومغاير للقارئ المفترض. فهذه الأمور، وتماشياً مع آلية التخاطب ومع طبيعة صيغ المتكلم الإشارية، أي الملازمة ضرورة لمرجعها، تحملنا على الافتراض أن «أنا» السارد هي «أنا» من يعلو اسمه غلاف الرواية، أي فواز حداد، وأن السرد الذي تبدأ به الرواية يتوضع على المستوى التخاطبي الأول.

غير أن الروائي يأتي في السطر الأخير من الفصل الأخير من الرواية (ص ٢٥٢) بما يشوش هذا الاستنتاج ويجعل الأمور تختلط على القارئ. فهذا السارد الأول، المجهول الهوية، يخبرنا في نهاية الرواية أنه يلتقي بشاب يشبهه في كل شيء وروائي بدوره ويقدم نفسه للسارد، في الكلمتين الأخيرتين من الرواية، بأنه فواز حداد. ففواز حداد أشير إليه بصيغة الغائب في السرد الذي يطفو على سطح الرواية والمسوق بصيغة المتكلم، ولا يمكن بذلك أن يقوم بالسرد الذي تبدأ به الرواية. فهذا السرد ينطلق لسانياً، والحال هذه، من المستوى التخاطبي الثاني، ولا سيما أن فواز حداد ألحق حاشية بروايته، أو بالأحرى بفصولها السبعة عشرة، وحيث يتكلم على نفسه بصفته مؤلف الرواية.

ولكن بما أن قطب التلقي يبقى ذاته في الحالين ويحتله القارئ المفترض، يمكننا القول إن السارد الأول الذي يسوق السرد بصيغة المتكلم هو بديل عن الروائي ويجسد صورة عنه.

وقد يكون الأمر عكس ذلك أيضاً، إذا ما أخذنا بالحسبان الدور الذي يقوم به ظهور فواز حداد في نهاية الفصل السابع عشر، وترابطاً مع التنويه الذي أتت به الحاشية. ففواز حداد، الشبيه خلقاً وخلقاً بسارد الرواية، يظهر في صفحاتها الأخيرة لكي يستلم من البطل السارد فصول روايتين وبعض الوثائق (علبت كلها في الرواية الأم بشكل نحن في صدد التمهيد للكلام عليه)، ولكي يجمعها كلها في رواية واحدة ويضع لها خاتمة ملائمة. فهذه المعطيات تفيد أن رواية فواز حداد، صورة الروائي، هي قصة تأليف الرواية وكتابتها وإبداعها. وإذا كان الأمر كذلك، وإذا كان فواز حداد طرفاً ثانوياً في أحداث الرواية وأن مهمته تقوم على جمع مواد روائية متفرقة من وضع غيره، وعلى تحويلها إلى رواية واحدة، فهذا يظهر بشكل رجعي أن سوق الرواية بصيغة المتكلم لا يتماشى مع فحوى نهايتها وأنه كان يجب أن تساق بصيغة الغائب، لا المتكلم.

فسياقتها، والحال هذه، بصيغة المتكلم تعني أن الروائي هو الذي يتمثل تمثلاً

كلياً سرد بطله ويتقمص وضعه وينوب عنه في كل شيء، الأمر الذي نوه فواز حداد بشيء منه في الحاشية:

ومن فرط تقاربي مع صاحبها، استطعت ملامسة الشخصيات التي حدثني عنها، دون القول عليها وبالقدر الذي أعربوا فيه عن أنفسهم ومن تلقاء ذاتهم [.....] (ص ٢٥٤).

وبذلك، يكون السرد الذي بدأت به الرواية (سنشير إليه بـ «سرد الدرجة الأولى» تحبباً للتعقيد) مسوقاً في آن واحد على مستويين تخاطبيين دمجاً دمجاً كاملاً عن طريق تقمص أحدهما (الأول) الآخر (الثاني)، ومتطابقين. ولكن هذا التطابق لا يقضي على علاقة التعليب التي تجمع بينهما، وعلى كون سرد الدرجة الأولى يتألف من طبقتين تخاطبيتين متراصفتين دون فارق ملموس بينهما.

الوظائف التي يقوم بها هذا الشكل العام في بناء الرواية بيّنة وظاهرة. فإرغام القارئ على إعطاء النص حقه من الانتباه والتمحيص وعلى دفعه بذلك إلى إدراك الصنعة في تأليف الرواية وعلى المشاركة فيها أمر يأتي في المقدمة ولا حاجة للتنبؤ به. فما اضطررنا أن نقوم به في هذه الفقرة من قطع الرواية من أولها إلى آخرها وبهذا الاتجاه وبذلك دليل ساطع على ذلك. إنما الجدير بالتركيز عليه هو الدلالة التي ينم عنها هذا البناء بالنسبة إلى موضوع الرواية المشار إليه في العنوان وإلى موقع الروائي من عمله بشكل خاص.

فترابطاً مع ما أفاده ظهور فواز حداد في نهاية الرواية (ص ٢٥٢)، والذي مجّبه استلعنا الافتراض أن رواية فواز حداد هي قصة تأليف الرواية، وأنها كانت تفترض بذلك سوق السرد بصيغة الغائب لا المتكلم، فإن كتابتها بصيغة المتكلم وعملية تقمص الروائي صوت بطله السارد التي تنتج عن ذلك، كل هذه الأمور تفيد أن العامل الأساسي الذي يكمن وراء الإبداع الروائي ووراء أن تكون الرواية ماهي عليه وأن تقول ما نقوله هو بالدرجة الأولى الظروف التي تشهد إبداع الرواية وليس شخصية السارد أو الروائي. وبذلك تعكس هيكلي البناء العام هذه صورة

عن السارد أكثر تكاملاً ووضوحاً من تلك التي نتجت عن عملية التقطيع السينمائي في الفصل الأول من الرواية، وتدفع بها إلى شيء من الحتمية التاريخية. فإذا تمت تقنية التقطيع عن أن ماضي البطل السارد يتحكم في هواجسه الحاضرة، فإننا نفهم من خصائص البناء العام التي رأيناها أن الظروف التي تولف فيها الرواية والتي تنبثق منها هي التي تفرض نفسها على الإبداع الروائي دون تمييز بين سارد وآخر. من هنا التشابه الكامل بين السارد، البطل المجهول الاسم، وبين فواز حداد الذي يظهر في نهاية الفصل الأخير والمنوط به جمع مواد متفرقة، وصهرها في رواية واحدة. ومن هنا أيضاً خصائص بناء الرواية الداخلي، وبالدرجة الأولى تعليب الروايات وتوازيها.

## ٢- تعليب روايتين وتوازيهما

الواقع إن هذا التعليب هو أبرز خصائص بناء صورة الروائي التي تفرض نفسها على القارئ بعد تقنية التقطيع المعمول بها في الفصل الأول. وهذا التعليب هو ثلاثي الأبعاد ولا يقتصر فقط على مادة الرواية، بل يطال أيضاً مذكرات الشخص المحور في الرواية، بعد البطل السارد، وهو الأستاذ صباح قدوري.

فبعد أن وضعتنا الرواية في فصلها الأول أمام بطل روايتي، وهو السارد بصفته تلميذاً قديماً للأستاذ صباح، وقد درس الحقوق وأصبح في ما يقارب الثماني والعشرين من عمره وترك الوظيفة ليتفرغ لكتابة رواية، وهو ذاته الروائي المجهول الاسم الذي نراه يلتقي في نهاية الرواية بفواز حداد ليسلمه ما كتب وما حصل عليه، فإن الفصل الثاني (ص ٢٣ - ٣٦) يدخل روايتاً ثانياً يتمتع بالمواصفات ذاتها التي تسم الروائي الأول. فهو أيضاً كان جار الأستاذ في حارة البحصّة، وواحداً من تلامذته في مدرسة جودة الهاشمي، وخريج كلية الحقوق، ويستعد لكتابة رواية، إضافة إلى أن ملامحه لا تختلف قيد شعرة عن ملامح الروائي الأول، بدرجّة أن طريقة إدخاله إلى عالم الرواية شكلت لغزاً للروائي الأول وللقارئ أيضاً. وعلاوة على ذلك هو أيضاً مجهول الاسم، ولقد تعارف الجميع على أن يرمزوا إليه بـ «س».

وبذلك نجد أنفسنا أمام توازن كلي في موقع الروائيين وفي شخصيتهما، نرى فيه تمهيداً صريحاً لتعليق روايتهما ولتوازيهما في النظم التخاطبي. وهذا ما حدث فعلاً، إذ بدأ التعليق انطلاقاً من نهاية الفصل الثاني، حيث يكتب كل روائي فصلاً من روايته ويرسله إلى الآخر، عبر الأستاذ صباح وابنته هدى، ليتبادلا القراءة والتعليق.

وعلاوة على هذا التوازي في النظم التخاطبي بين الروائين اللتين نقلهما سرد الدرجة الأولى بطرق مختلفة، تجمع بين التلخيص والنقل بكل أشكاله: المباشر وغير المباشر والمتمثل، مع إضمار الربط بين السرد الناقل والسرد المنقول في معظم الأحيان ومع حذفه في أماكن متعددة، فإن الروائيتين تشهدان أيضاً توازياً في بنية الشخوص والأحداث، على اختلاف ظاهر في بعض الأمور.

فكل من الروائيتين يدور حول تحقيق مع بطل أوقف واعتقل، ويحمل الاسم ذاته: «عبد السلام التفني»، ويتنمي في الحالين إلى شريحة سكانية واحدة، الشريحة التي تفتش عن رزقها اليومي. كما أن الرواية تصل إلى طريق شبه مسدود، حيث يرتبك الروائيين في إيجاد خاتمة ملائمة. ولكن موضوع التحقيق وأسلوب تناميته وتطوره يختلف من رواية إلى أخرى. فبينما يجري التحقيق مع بطل س، الروائي الثاني، بشبهة أنه متورط، عبر حياته الزوجية الطبيعية والمشروعة، في زيادة عدد سكان الأرض، وبشكل يتنامى فيه التحقيق شيئاً فشيئاً وباطراد منتظم انتظام تتابع الفصول؛ نرى التحقيق في رواية الأول يدور حول حوادث سياسية وقعت هنا وهناك في الوطن العربي، وبشكل يسير فيه (التحقيق) على المنوال ذاته، وكأنه يكرر نفسه بالانتقال من جلسة إلى أخرى، ومن بلد عربي إلى آخر.

والحوادث السياسية التي يدور حولها التحقيق هي شبه متزامنة، ووقعت كلها ما بين سنة ١٩٧٠ و ١٩٧١. فنرى منها مثلاً أحداث الأردن في أيلول ١٩٧٠ (ص ٥٦-٦١)، ووفاته عبد الناصر وتشيع جثمانه في تشرين الأول ١٩٧٠، ومنه

استطرداً هزيمة حزيران ١٩٦٧ (ص ٨٣-٨٨)، وما جرى في المغرب في تموز ١٩٧٠ (ص ١٦٠-١٦٤)، ومن ثمّ في السودان في تموز ١٩٧١ (ص ٢٠٤-٢٠٩).

وتزامن هذه الحوادث السياسية في ما بينها ينم عن تزامن آخر مع حاضِر البطل الروائي، صاحب هذه الرواية الأولى المعلقة، أو عن معاشته هذه الحوادث معايشة قريبة وحميمة. وهذا الأمر نستنتجه استنتاجاً من خلال ما نوه به الفصل الأول عن ماضي الأستاذ صباح كما عرفه تلميذه، البطل والروائي الأول، المسترجع هذا الماضي، ومن خلال ما ذكره عن المدة الزمنية التي تفصل بين حاضره وبين آخر محطة من هذا الماضي. فهذا الأخير يدور حول حقبة الوحدة مع مصر، ومن ثم الانفصال عنها، وما تلا ذلك من حركة ناصرية مناهضة للانقسام، أوقف فيها الأستاذ صباح وأفرج عنه بعد أسبوع، فالتوقيف الذي شكل الحلقة الأخيرة من هذا الماضي (ص ١٩) يكون قد وقع، والحال هذه، ما بين سنة ١٩٦٢ و ١٩٦٣، الأمر الذي نتأكد منه من التاريخ الدقيق الذي تذكره صورة الروائي عن هذا الحدث في صفحاتها ما قبل الأخيرة وفي خط سردي ثالث (ستكلم عنه)، وهذا التاريخ هو ٣٠ أيلول ١٩٦٣ (ص ٢٢٧). فحاضر البطل، الروائي الأول، يأتي إذن بعد عشر سنوات من هذا التاريخ، أي سنة ١٩٧٣. وربما هذا واحد من الأسباب التي تدفعه إلى التوثيق والتقيب في الصحف عما يساعده على كتابة فصول روايته فصلاً بفصل، كما يذكر سرد الدرجة الأولى الذي يرصد، في ما يرصده، قصة تأليف الروائيتين المعلقين.

لعبة المرايا جليلة من خلال هذه المعطيات التي تظهر أوجه الشبه والاختلاف بين الروائيتين المعلقين والمتوازيتين في النظم التخاطبي. وهي مضاعفة: داخلية تتوضع داخل رواية معينة، وخارجية تربط بين الروائيتين.

فتماثل فصول الرواية الأولى، وتكرار شكل التحقيق من فصل إلى آخر ومن بلد عربي إلى آخر، وحصوله مع متهم واحد يدعى عبد السلام التفني، على

تعدد العواصم العربية التي يجري فيها التحقيق، وعلى اختلاف الحوادث السياسية التي يدور حولها، تجعل من فصول الرواية الأولى صفحات مرايا داخلية، يعكس بعضها بعضاً، وبالفعل ذاته، وضعاً عربياً مشتركاً بين البلدان العربية في حقبة زمنية واحدة، وضعاً يطل بالدرجة الأولى علاقة السلطة بالمواطن العادي وبطريقة نظرنه المعنوية إلى الأحداث السياسية التي يعيشها، أو التي لاتزال نديّة في ذاكرته.

ثم إن كون التحقيق يجري في حقبة زمنية متزامنة مع حاضره الروائي، بطل سرد الدرجة الأولى، ويدور حول حوادث عاشها بدوره وقرية جداً من حاضره، هذا يفيد أيضاً شيئاً من حتمية المعطيات التاريخية والسياسية على الإبداع الروائي، حتمية أن تكون الرواية صورة عن البيئة التي تؤلف فيها.

وتتعرّز الدلالة هذه بالجانب الثاني من لعبة المرايا، الجانب الخارجي الذي يربط بين الروائيتين المعلبتين والمتوازيتين. فعلى الاختلاف الظاهري في الموضوع الذي يدور حوله التحقيق في كل من الروائيتين، وعلى اختلاف في نهج الكتابة والتأليف، عبر عنه الروائي الأول بقوله:

هذا الأسلوب الذي انتهجته في عملي، أفنعتني بمدى ابتعادي عن س،  
فبينما أمتح روايتي من الأخبار والصور، يمتح س روايته من الخيال. (ص ٦٩)

على هذه الاختلافات، فإن الجوهر واحد هنا وهناك، ويظهر أن نهج الروائي ليس بذات أهمية كبيرة أمام حتمية البيئة والظروف الخارجية التي تؤلف فيها الرواية والتي تتحكم حتى في خيال الروائي وفي مخيلته: ف س، الروائي الثاني، عاش الظروف ذاتها التي عرفها الروائي الأول، كما ذكرنا.

### ٣- توازي الروائيتين المعلبتين مع خط سردي ثالث يتابع رصد ماضي الشخص المحور في سرد الدرجة الأولى

إلا أن الدلالة التي رأيناها تنتج عن تعليل روايتين في سرد الدرجة الأولى تتعدّد بعض الشيء بالإدخال إلى السرد المعلن، سرد الدرجة الثانية، خطاً ثالثاً

يتوازي مع الخططين الروائيتين السابقين ويتابع ما بدأ به سرد الدرجة الأولى في الكشف عن ماضي الشخص المحور في هذا السرد، وهو الأستاذ صباح.

وتمّ إدخال هذا الخط الثالث عندما أرفق س، الروائي الثاني، فصلي روايته الأولين برسالة (ص ٥٢-٥٣) يطلب فيها من الروائي الأول أن يكون أستاذهما صباح و«حادثة اعتقاله على وجه التخصيص» (ص ٥٢) موضوع اهتمامهما الوحيد وأن يتبادلا في هذا الشأن الآراء والمعلومات.

وحادثة الاعتقال هذه كانت المحطة الأخيرة من ماضي الأستاذ الذي استرجعه سرد الدرجة الأولى عبر تقنية التقطيع، كما نوهنا، وقد استرجعت استرجاعاً سريعاً، ومن منظور مشاهد يراقب من الخارج ما وقع عليه نظره (ص ١٩)، ودون إشارة صريحة إلى أسباب الاعتقال، ومن ثم الإفراج الذي حصل بعد أسبوع، أمور تنطلق منها رسالة س لتشير حولها بعض الشكوك والتساؤلات. ف س يسرّ إلى زميله الروائي الأول أن الأستاذ صباح أوقف بتهمة انتمائه إلى حركة ناصرية ممنوعة كان أحد قادتها، وأن الإفراج عنه بعد أسبوع دون محاكمة، في الوقت الذي بقي فيه أصدقاؤه معتقلين، يحتمل على الشك بصدق الأستاذ وبإخلاقه للقضية التي طالما دافع عنها وجعل تلامذته، وعلى رأسهم س، يؤمنون بها ويناضلون من أجلها.

وهكذا أنت هذه الرسالة الأولى بما جعل من حادثة الإفراج عن الأستاذ صباح، بعد أسبوع من اعتقاله، قضية اهتمام الروائيتين الأولى، وموازة لكتابة فصول روايتهما ولتبادلتهما. ولقد دفع بهما هذا الاهتمام، ودائماً بتحريض من س، إلى العمل على الحصول على مذكرات الأستاذ صباح التي كشفت للروائي الأول أموراً كثيرة لم يكن يعرفها حق المعرفة، ومنها نضال الأستاذ الحزبي إلى جانب صديقه وأستاذه القصصي، ميشيل عفلق (ص ١٤٧)، الشخص ذاته الذي كان موضوع حديث الأستاذ صباح وتلميذه، الروائي الأول، في الصفحات الأولى من الرواية (ص ١٦-١٧). ولكن هذه المذكرات لم تروِ غليل س، إذ توقفت عند



حادثة الاعتقال. إنما استعير عن هذه الحلقة الأخيرة والغاية بسرد شفهي مباشر (ص ٢٢٧-٢٣٣)، يتعمى بدوره إلى سرد الدرجة الثانية، وقام به صديق الأستاذ صباح على مسامع الروائي الأول وعلى مسامع من المتخفي في مكان اللقاء، وفيه قدم للبطلين الروائيين ما يرى الأستاذ صباح من تهمة خيانة القضية وبيع أصدقائه.

فالتوازي في النظم التخاطبي بين هذا الخط السردى الثالث وبين الخطين الروائيين السابقين بين وواضح. فقضية الأستاذ صباح سبقت بشكل عام وانطلاقاً من رسالة من الأولى، على مستوى سرد الدرجة الثانية، شأنها في ذلك شأن الروائيتين المعلنين، وإن لجأ تلعب هذه القضية، ولا سيما ما يخص مذكرات الأستاذ صباح (ص ١١٥-١٤٦)، إلى التلخيص والنقل غير المباشر أكثر مما شهده تلعب الروائيتين حيث نجد حرصاً على نقل التحقيق بحرفيته. فهذه فروقات داخلية فرضتها طبيعة المنقول من جهة، وضرورة الإيجاز والإسكاف المحكم بكل خيوط الرواية المتشابكة والمتداخلة من جهة ثانية.

وعلى هذه الفروقات التي تعود إلى جزئيات البناء، يبقى هناك تعمد جليّ في أن يُنظر إلى قضية الأستاذ بصفتها قضية موازية لتأليف الروائيتين ولتبادل فصولها. فعلاوة على أن هذه القضية أثّرت في رسالة أرسلها من إلى زميله الروائي الأول في المغلف ذاته الذي حمل إليه الفصلين الأولين من رواية من، فإن المرسل إليه، البطل السارد والروائي الأول، وصف هذه الرسالة صراحة بكونها فصلاً روائياً ثالثاً:

وهكذا بعد أن أنعمني من بفصلين ممتعين، أسقمني بفصل ثالث، لم يكن إلا رسالة محيرة، كانت أسوأ فصل يروى عن وقائع بعد بها الزمن، ولم نثر في حينها أي تأويل مغرض، ومهما حاول من أن يدافع عن شكوكه بعد أن دفع باتهام لا يخفى، فلن يكون إلا تكراراً بلدياً لماضي الأستاذ. (ص ٥٣)

ثم إن الطريقة التي ختمت بها صورة الروائي تشدد على الأمر ذاته.

فمذكرات الأستاذ صباح والمعلومات التي أكملتها ضُمت إلى فصول الروائيتين المعلنين وأعطيت كلها لروائي ثالث، فواز حداد، لكي يصورها في عمل روائي واحد يكون نموذجاً للرواية الجماعية.

ما يهمنا من هذا التوازي في الموقع والبناء بين الخط السردى الذي يلاحق قضية اعتقال الأستاذ صباح والإفراج عنه بعد أسبوع، وبين الخطين الروائيين المعلنين هو معرفة الوظائف التي يقوم بها.

فهذا التوازي وضع الأستاذ صباح وبطل الروائيتين المعلنين: عبد السلام التفني، في منزلة واحدة. فعبد السلام التفني متهم يُحقق معه هنا وهناك، والأستاذ متهم بدوره بخيانة القضية التي ناضل من أجلها. كما أن ترأس الروائيتين والبحث عن مذكرات الأستاذ والحصول على ما يكملها هي بمثابة تحقيق في شأن هذه الخيانة.

وبما أن هذا التحقيق أظهر براءة الأستاذ صباح، وقد ترافقت بوفاته، بينما لم يصل إلى نتيجة نهائية مع عبد السلام التفني، وأوقف وكأنه وصل إلى طريق مسدود، فإن براءة الأستاذ صباح المترافقة بالموت هي صورة عن براءة عبد السلام التفني وخاتمة مضمرة للروائيتين المعلنين.

ثم إن كون الأستاذ صباح شخصاً من شخوص سرد الدرجة الأولى، قبل أن يصبح بطل الخط الثالث من سرد الدرجة الثانية، وكون هذا الخط الثالث يتمايز بذلك عن الخطين الروائيين الموازيين له نظماً، بمعنى أنه يرصد، من منظور شخوص الرواية، تاريخ حقبة زمنية حقيقية، بينما يأتي الخطان الروائيان بما هو صراحة من صنع الخيال والإبداع الروائي، فإن هذا التوازي يقوم بوظيفة أخرى: إنه يكشف عن المناخ السياسي الذي انبثق عنه تأليف الروائيتين المعلنين، نظراً إلى كون الروائيين شخصين من شخوص سرد الدرجة الأولى ومعنيين بذلك مباشرة بهذا المناخ، وبالدرجة الأولى بوفاة الأستاذ صباح.



وإننا نرى تشابك خطوط السرد، وارتدادها على ذاتها بهذا الاتجاه وبذلك، وإكمال بعضها بعضاً. وعلى حتمية العوامل التي تتحكم في الإبداع الروائي، الدلالة التي ينم عنها بناء رواية فواز حداد، وترابطاً مع فحوى ما دار حوله السرد بخطوطه المتشابكة والمعلبة ببعضها البعض، ومع إعطاء الملامح والمواصفات ذاتها لروايتين ثلاث، فما كان لهذه الصورة أن تُعكس كما عكست لولا لجوء فواز حداد إلى سمة روائية بارزة المعالم، وبالدرجة الأولى تغليب السرد داخل السرد وتفريعه إلى خطوط متعددة ومتوازية، إلى جانب تقنيات متعددة لاتدرك بسهولة وتفرض على القارئ كثيراً من الجهد والتركيز والتحليل، وفي مقدمتها تقنية التقطيع السيمائي وتقنية التضمين التخاطبي (ولقد رأينا مثلاً مطولاً ومعقداً على هذه الأخيرة في الفقرة (٢-٢-٣، ٢).

### ٣-٣-٣ خصائص النظم الإحالي

بقي لنا أن نتوقف قليلاً عند نظم الرواية الإحالي، لكي نرى إلى أي مدى يتماشى هذا النظم مع خصائص البناء التي أتينا على تفصيلها والتي تنتج بدرجة كبيرة عن النظم التخاطبي.

فاللفت للانتباه هنا هو هيمنة الإحالة الإشارية واحتلالها مساحات كبيرة من صفحات الرواية، ووفق عمليتين أساسيتين: الإبدال والتداخل.

#### ١- الإبدال الإحالي وحضور الماضي

فسرد الدرجة الأولى مسوق، كما نوهنا، على منحى الإحالة الإشارية (الفقرة ٣-٣-١، ١)، أو على الأقل، إن هذا المنحى هو المفترض أن يسم هيكلية السرد العامة وبشكل أرضيتها، وذلك نظراً إلى الطريقة التي بدأت بها الرواية في الإحالة إلى الماضي، وفيها تستعمل ظروف زمنية لإشارية مرافقة بصيغ الماضي وتراكيبه:

في حينها كانت مصادفة عابرة أن تقودني قدماي إلى البحصنة البرانية (ص ٥، ١)

ونظراً أيضاً إلى متابعة استعمال مثل هذه العلامات اللغوية في مواقع بارزة من سرد الدرجة الأولى. نذكر على سبيل المثال ما تنم عنه الجمل التالية التي تبدأ بها فصول متفرقة من الرواية:

- ما أعادني إلى البحصنة بعد أكثر من أسبوع (ص ٢٣، ١)،

- لخطي س برسالة أياماً (ص ٥٥، ١)،

- انغمست لعدة أيام بالبحث عن مواد تساعدني على كتابة الفصل الثالث (ص ٦٩، ١-٢)،

- مضى شهران، أذار بيرده ونيسان بأعطاره (ص ١٤٩، ١)

ولكن سرد الدرجة الأولى هذا ينزلق في معظم الأحيان من المنحنى اللإشاري إلى الإشاري، كما يلاحظ في النص التالي على سبيل المثال:

#### النص الخامس والثلاثون

ما أعادني إلى البحصنة بعد أكثر من أسبوع، لم يكن الأستاذ صباح، وإنما الرواية التي بدأت بكتابتها، أو ربما هي البحصنة نفسها التي مررت بها في المرة الأولى ساعماً، والآن، أتقرب منها مغموماً. أقف فوق منخفض - ليس هو المرتفع الاسمعتي المسور بالعوارض الحديدية المبرومة الذي كان - والبحصنة البرانية استوت على مد النظر أنقاضاً تحت هالات بليدة من ضياء لا يرحم.

يتحدر المدق وينكشف على توحش السكون والغبار. كان الهدم الذي أتى على مدخل الحارة من جهة شارع فؤاد الأول لم يبق في مقدمتها غير جامع الطاووسية، لا أثر لدكان السقا ونيون سابو والمطبعة وبنية المهائني. في العمق وعلى الأطراف تلامحت الجدران المهشمة للدكاكين الواقعة تحت بناية زكريا ومقابلتها هياكل بيوت عارية. أتعثر بالحصى والحردة وأثرية تشققت عنها أعواد جافة، بلاط ودرجات حجرية وخشب وصاج وتناكات زريعة وكيلات صفيح، المدخل الضيق لببيت أبي خليل، حطام صناديق الكازور لمعمل

البيروني، قوس دخلة بيت خيرية خام، سخام جدران دكان الحداد أبي محمود، وبقايا أسطحه حبال الغسيل وأعشاش الحمام والغرام، نشارة ومسامير ورائحة غراء، تَنشُطها أصوات مكنة الرايوب والشلة من ورشة نجارة شعار وأوضه باشي، وعين آلة تحميم البن من دكان أبي عضل. أتعرف على موقع بيتنا من جذع النخلة وزخارف الليوان المتأكلة، الرخام المخلوع، وشظايا الزجاج المحجر لشبابيك المطبخ. نمتح مكتملة من ذلك العدم، (ص ٢٣).

فهذا النص الذي يشكل الصفحة الأولى من الفصل الثاني يبدأ بالإحالة اللاإشارية (س ١-٢) التي تتابع ما بدأ به الفصل الأول من الرواية (ص ٥). ولكن انطلاقاً من نهاية الجملة الأولى ومن استعمال الظرف «الآن» على وجه التحديد:

والآن أتقرب منها مغموماً (س ٣)،

يتقل السرد إلى المنحى الإشاري، باستعمال صيغ الحاضر وتراكيبه: «أتقرب» (س ٣)، «أتعثر» (س ١٠)، «أتعرف» (س ١٦)، «نمتح» (س ١٨). واستعمال صيغ الحاضر هنا لا يفيد حاضر السارد، إنما ماضيه، الماضي الذي عاد فيه إلى حارة البحصه «بعد أكثر من أسبوع» من مروره الأول في هذه الحارة والذي افتتح الرواية على الشكل التالي:

في حينها كانت مصادفة عابرة أن تقودني قدمي إلى البحصه البرانية (ص ٥، س ١).

فتكون صيغ الحاضر وتراكيبه، الإشارية بالضرورة، بديلة عن صيغ الماضي وتراكيبه اللاإشارية، أخذاً بالمعطيات التي رأيناها والتي تظهر سلوك سرد الدرجة الأولى منحى الإحالة اللاإشارية في هيكلته العامة.

وهذا الإبدال هو عملية سردية مجازية (فرنسيس، ١٩٩٨، ص ١٣٢) وشديدة التعبير. فلجوء صورة الروائي إليها بشكل متواتر (كما في: ص ٦٢، ٨٣، ٨٦، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٥٠) يفيد أن الماضي المسرود عنه حي في أعماق البطل

السارد ويسيطر على هواجسه، فيسرده وكأنه يعيشه من جديد. وهذه الدلالة تلغني جيداً مع تلك التي تنجت عن نظم الرواية التخاطبي والتي تنم عن شيء من حتمية الظروف التاريخية في الإبداع الروائي، كما أنها تتماشى بشكل خاص مع تقنيتي التقمص والتمثل التخاطبيتين اللتين استعملهما السرد بشكل بارز. فكل من التقنيات الثلاث يقوم بوظيفة إنشائية بالنسبة إلى موضوع حتمية الماضي: السارد يعيش الماضي الذي يتكلم عليه ويسيطر على اهتمامه.

## ٢- التداخل الإحالي والتعبير المباشر عن الرؤية الروائية

عملية التركيب الثانية التي تربط بين السرد اللاإشاري وبين الإحالة الإشارية في سرد الدرجة الأولى هي التداخل. وفيها يوقف السارد سرده اللاإشاري ليأتي بتعليق من هنا ويشرح أو تحليل من هناك. ومن بعده، يعود من جديد إلى السرد اللاإشاري، وكما يبدو ذلك في الأسطر التالية:

### النص السادس والثلاثون

بدأ لي الأستاذ مغالياً وفي منتهى الغفلة وهو يعبر عن مدى امتنانه له كواحد من تلامذته الذين أصبحوا رجالاً ولم يمنعهم انغماسهم في أعمالهم من إحاطته برعاية أعادت إليه دقائق بهيجة من الذكريات. لكن أئني له أن يعرف أن هذا الذي يؤنس في الظاهر، ما هو إلا مرأى يقصد نيش حياته، ويتحامل!

لم أنتبه كيف تمكنت هدى من الاقتراب مني، والانتحاء هامسة، أن انتظرها عند رصيف البنك، بعدها، لم أطل مكوئي، وغادرت معتذراً بأشغال طارئة. (ص ٦٣).

فالقطع الأول من هذه الأسطر هو سرد لاإشاري وينتمي إلى سرد الدرجة الأولى. والأمور كذلك أيضاً بالنسبة إلى المقطع الثالث الذي يتابع سرد المقطع الأول. أما المقطع الثاني فهو وصف إشاري يقطع السرد اللاإشاري ليعلق على أمر أتى به هذا السرد. وهو يعدّ بذلك دخیلاً على هذا السرد ويمكن حذفه دون أن يؤدي ذلك إلى خلل ظاهر.

إلا أن رواية فواز حداد تفقد كثيراً من دلالتها إذا ما حذفت كل المقاطع الوصفية الإشارية المتداخلة مع السرد اللاإشاري، نظراً إلى كثرة هذه المقاطع وكبر حجمها من جهة، ونظراً إلى الوظائف التي تقوم بها من جهة ثانية. وترتبط هذه الوظائف ارتباطاً وثيقاً ببناء الرواية التخاطبي، وبالدرجة الأولى بتعليب روايتين وتوازيهما مع خط سردي ثالث.

فضرورة التعليب هذا، وتشابك خطوطه وحرص فواز حداد على اختزال تفاصيل كثيرة تستتج من السياق، فرضت عليه أن يكون مقتضباً في أمور كثيرة وأن لا يعلب بحرفيته، وعن طريق النقل المباشر، إلا ما هو ضروري لإعطاء صورة كافية عن سير الأمور داخل الرواية المعلبة. لذا نراه يلجأ، في بداية تعليب كل من فصول الروايتين المتبادلتين، إلى وصف إشاري يختزل فحوى القسم السردى والوصفي الذي يتتبع به الفصل المعلن، ومن ثم يدع القارئ وجهاً لوجه أمام جلسة من جلسات التحقيق التي يبنى عليها الفصل، والتي تُنقل نقلاً مباشراً مع إضمار الربط بين مستوى السرد الناقل ومستوى كلام الشخص المقتول. كما أن تعليب مذكرات الأستاذ صباح التي شكلت محور الخط السردى الثالث الموازي للروايتين المعلبتين شهد شيئاً من هذا التلخيص الإشاري. إلا أن اللجوء إلى الوصف الإشاري في بدء تعليب فصول الروايتين لا يخلو من الالتباس، وقد يبدو في أحيان كثيرة أقرب إلى الإبدال الإحالي منه إلى القراءة والتلخيص. وهذا ما يلاحظ في المقطع التالي على سبيل المثال:

#### النص السابع والثلاثون

١ بعد أن أمجرت الجزء الأكبر من الفصل الأول للرواية، أحسست أنها اتخذت منحىً مثيراً، راقتني المطاردة اللاهثة لكن لم ترخصني، بدت إثارتها على حساب مغزاها، أعدت كتابته بعد تعديله، شطبت ملاحقة الرجلين لعبد السلام عبر الأزقة المظلمة وجعلت القبض عليه يتم في رابعة النهار...  
٥ الشمس في منتصف السماء، عبد السلام في سوق الخضار يتصبب عرقاً،

يساوم البائع وهو يتلمس حبات البندورة، يتفحصها، يتذمر من غلايتها، يتباه دوار وقلق غامر يجتاحه، يترك ما بيده ويشق طريقه وسط زحام البشر، مستحثاً خطاه نحو منزله، تعترضه وهو بهم بعبور الشارع سيارة فولكس فاكن، ينزل منها رجلان، يقفزان إلى الرصيف، بجيلان بصريهما، يتسمر عبد السلام في مكانه موقناً أن الوصول إلى البيت بات مستحيلاً، يرتسم على وجهه الغزع، يتوجه الرجلان إليه، يستسلم لهما، يحيطان به، يرافقهما [٣٢] (ص ٣٢).

فالأسطر الأربعة الأولى من هذا المقطع، والتي تنتهي بنقط ثلاث، هي سردية لاإشارية وتنتمي إلى سرد الدرجة الأولى. وهي ترصد شيئاً من تنقيح الروائي الأول، وهو البطل السارد، الفصل الأول من روايته، كما أنها تعطي في الوقت نفسه فكرة عن موضوع هذا الفصل، وتنتهي بذلك لبدء نقله وتعليبه.

وعندما تنتقل إلى الأسطر التي تلت النقط الثلاث، ينتقل بنا النص إلى الإحالة الإشارية حيث الصيغ والتراكيب التي تدلّ على الحاضر. وهذا الانتقال اللغوي- النحوي هو في الوقت ذاته انتقال صريح إلى مضمون بداية الفصل المعلن: فكل التفاصيل تدور حول مطاردة عبد السلام التفتني، بطل الرواية المعلبة. وبذلك ننظر إلى النقط الثلاث على أنها علامة تنصيب تنبّه سيميائياً إلى هذا الانتقال.

ولكن حذف الربط اللساني الصريح بين ما ينتمي بوضوح إلى سرد الدرجة الأولى (ماسبق النقط الثلاث) وبين ما يمكن أن يشكل انطلاق سرد الدرجة الثانية والمعلن في السابق (ماتلا النقط الثلاث) يحمل على قراءتين مختلفتين: فقد نعدّ ما سبق على منحنى الإحالة الإشارية تلخيصاً لمطلع هذا الفصل الأول من الرواية المعلبة، وقد نعدّه بدءاً فعلياً في عملية التعليب وعن طريق النقل المباشر.

في الحال الأولى نكون أمام وصف إشاري، أشبه بالملاحظات الإخراجية في النصوص المسرحية، ينتمي إلى سرد الدرجة الأولى ويتداخل مع ما هو لاإشاري.

أما في الحال الثانية فنكون أمام بدء سرد الدرجة الثانية، سرد سبق بصيغ الحاضر الإشارية بدلاً من صيغ الماضي المفترض أن تكون لإشارية. والإبدال هذا هو إبدال من الدرجة الثانية، أي أنه يتوضع على مستوى سرد الدرجة الثانية. غير أن حذف الربط اللساني في الانتقال من سرد الدرجة الأولى (ما يسبق النقط الثلاث) إلى سرد الدرجة الثانية (ما يأتي بعد النقط الثلاث) يجعل هذا الإبدال يطال بدوره سرد الدرجة الأولى وعن طريق عملية التقمص: البطل صاحب سرد الدرجة الأولى يتقمص وضعاً تخيله في رواية يكتبها (سرد الدرجة الثانية) ويعيشه في حاضره (حاضر سرد الدرجة الأولى) وكأنه ينتمي إلى عالمه وليس إلى عالم الرواية المتخيل.

ومثل هذا الإبدال المزدوج والمرافق بالتقمص يضاعف إنشائية عمليات الإبدال البسيط الذي يطال فقط سرد الدرجة الأولى، ويضاعف بالفعل ذاته، حتمية الظروف الخارجية على الإبداع الروائي.

وعلى هذه الصعوبة في إمكانية الفصل بين عمليات التداخل الإحالي وعمليات الإبدال، والتي تنتج بالدرجة الأولى عن حذف الربط بين مستوى سرد وآخر، هناك حالات تداخل بينه المعالم وتقوم بوظيفة أساسية في صورة الروائي، وهي التعليق على أسلوب كل من الروائيين في كتابة فصول روايتيهما وعلى الإبداع الروائي بشكل عام (ص ٦٩، ٧٠، ٨١، ١٦٦، ٢٤٥).

ويظهر هذا التعليق الكثيف حرص فواز حداد على التعبير المباشر عن رؤيته الروائية وعما هدف إليه من خلال تعليق الروايات داخل الرواية. وتلتقي هذه الدلالة مع ما ذكرناه عن التعمد في إبراز الصنعة الروائية وعن الدور الذي يقوم به بناء الرواية في الكشف عن هذه الصنعة، على هيمنة فكرة الحتمية وتحكم القضايا الاجتماعية والسياسية في الإبداع الروائي، والتي نمت عنها هذا البناء ومعظم التقنيات المعمول بها.

وهذه الوظيفة الأخيرة والواضحة التي تقوم بها عمليات تداخل التعليق الإشاري مع السرد اللاإشاري تساعدنا على أن نفهم فكرة الحتمية هذه المهيمنة على الرواية بالمعنى الإيجابي الذي يريده الروائي. فهذه الحتمية لاتعني انجرافاً أعمى وسلبياً وراء مؤثرات خارجية، أو خضوعاً لا إرادياً وغير واع لظروف عاشها ويعيشها الروائي، فيظهر بذلك وكأنه آلة ترسل تلقائياً ما سُجل عليها؛ إنما تفيد ضرورة أن يتناول العمل الروائي قضايا المواطن والإنسان من كل جوانبها، ولا سيما المصيرية منها، وأن لا يتوانى، في ذلك، في الحث على التساؤل عن أسباب الإخفاق وكل ما ينم عن ظاهرة غير صحية. والضرورة هذه هي فرض محتم على كل روائي، وقد لا يكون له خيار غيره.

هناك أمور أخرى يمكن التنويه بها في هذا العمل الروائي البارز الصنعة والتعقيد، كما لاحظنا؛ وقد يكون محملاً برمزية ودلالات أعمق وأشمل مما أشرنا إليه؛ إنما ما رأيناه يظهر جيداً تكامل معطيات بناء الرواية من كل جوانبه، وبالدرجة الأولى ارتباط عمليات النظم الإحالي بـ البناء التخاطبي، كما يظهر عدم إمكانية الكلام على المعنى والمضمون دون الأخذ بشكل البناء وبمقوماته وتقنياته وبكل خصائصه.

#### ٤- خاتمة: إنشائية الكلام والبنى الكبرى لتأليف النص ونظمه

لن نشير في نهاية هذا الكتاب إلى ما يُستنبط تلقائياً من كل ما سبق عرضه، ولا سيما ما يخص منه التكامل بين بناء النص التخاطبي ونظمه الإجمالي والدور الجوهرى الذي يلعبه هذان العنصران في تحديد هوية النص وشكل بنائه العام ومفاصله وبالتالي بناء الكبرى التي تولد معانيه الأولى وتشكل الطبقة الأساسية في دلالاته، إضافة إلى تقنيات متعددة تتوضع هنا وهناك.

إنما سنوّه على وجه السرعة بوظيفة غمت عنها هذه البنى الكبرى للتأليف والنظم، أشرنا إليها مراراً تسمية، ولكننا لم نلفت الانتباه إليها كما يجب: إنها وظيفة إنشائية الكلام.

فقد لوحظ أننا استعملنا مفهوم الإنشاء بمعنى يتخطى أحياناً ما هو متعارف عليه حصراً، أكان ذلك في النحو العربى، أو في البرغماتية المعاصرة المرافقة للسانيات الحديثة والمتعمّة لها.

فالإنشاء، الذي يتقابل مع الخبر، مرتبط بنحو الجملة بشكل عام، فتكون إما خبرية وإما إنشائية، وينحصر الإنشاء في بعض الشروط النحوية، كأن تكون الجملة تعجباً، أو نداءً، أو استفهاماً، أو طلباً، أو نهياً، أو دعاءً، أو شكرًا، أو دعوة، أو قسمًا. . . . . وتساق عادة بذلك بصيغة المتكلم أو المخاطب، كما نفيد الحاضر بشكل أو بآخر.

فهذا المعنى الحصري النحوي لمفهوم الإنشاء ينطبق على بعض حالات استعمال هذا المفهوم في هذا الكتاب، وفي الكتاب السابق أيضاً (١٩٩٨). وهذا ما يبدو جلياً في وصف خصائص النقل المباشر، وتقابلاً مع النقل غير المباشر (الفقرات ٢-٢-١، ١-٢، ١ و ٢ و ٤)، وفي وصف التراصف الإجمالي الذي يشهده النقل المتمثل (الفقرة ٢-٢-١، ٣) وفي كلامنا على هذا الحوار أو ذلك، كالحوار الذي نقله سرد الدرجة الثانية في قصة الأجل (الفقرة ٣-٢-٤).

ولكن إلى جانب هذا الاستعمال الحصري المطابق للقواعد النحوية، هناك آخر واسع إلى حد ما وأطلق على حالات لا تتوفر فيها الشروط النحوية المتعارف عليها، ويكون فيها الكلام خبرياً، إذا ما نظر إليه من زاوية نحو الجملة فقط. وهذا ما نراه على سبيل المثال في وصف سرود الدرجة الثانية في قصة الأجل. ففي قراءتنا لهذه القصة قلنا إن سرود الدرجة الثانية الذي قام به المريض تلبية لطلب الطبيب يقوم بوظيفة إنشائية بالنسبة إلى موضوع القصة (وهو معاينة طبيب صحة عامة لحال مرضية غير مألوفة وتتعلق بالطب النفسي) وبالنسبة إلى دورها العلاجي - الشفائي لهذه الحال المرضية: إن السرود الذي دفع الطبيب مريضه إليه هو بمثابة جلسة من جلسات المعالجة النفسية حيث استرجاع تفاصيل الحدث المسبب للمرض والنغوذ بها إلى وعي المريض شرط من شروط المعالجة والشفاء (الفقرة ٣-٢-٤). وبهذا المعنى قلنا أيضاً إن سوق السرود بصيغة الحاضر الإشارية بدلاً من صيغ الماضي للإشارة في رواية فواز حداد، صورة الروائي، يقوم أيضاً بوظيفة إنشائية بالنسبة إلى موضوع تحكم أحداث الماضي في هواجس السارد واهتماماته: السارد يسرد الماضي وكأنه حاضر يعيشه من جديد (الفقرة ٣-٣-١).

ورأينا الإنشائية ذاتها كل مرة تؤدي عملية من عمليات النظم والتركيب إلى إنجاز تصرف أو فعل يجسد الموضوع الذي يتكلم عليه النص، حتى لو كان الكلام في عملية النظم المعنية بالأمر خبرياً بالمعنى النحوي الحصري.

فكل حالات الإنشائية هذه التي نوهنا بها هنا وهناك في متن هذا الكتاب، ولا سيما في قراءات الفصل الثالث، والتي تنتج عن عمليات النظم والتركيب ولا تقوم حصراً على خصائص الجملة النحوية، هذه الحالات تظهر صوابية الكلام على هذا النظم، لا بل أسبقته في توليد المعاني؛ كما تغني مفهوم الإنشاء وترك المجال واسعاً للبحث في كل الحالات التي يمكن أن تقوم فيه ممارسة الكلام والكتابة والنظم والتأليف بوظيفة إنشائية ما، تتخطى المفهوم النحوي للإنشاء وتذهب أيضاً أبعد مما لفتنا إليه الانتباه في هذا الكتاب وما سبق أن وقعنا على شيء منه في كتابنا السابق (١٩٩٨، ص ١٨٠).

## المراجع

- الباس (ماري)، قصاب حسن (حنان)، ١٩٩٧، المعجم المسرحي بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.
- بختين (ميخائيل)، ١٩٧٣، «ملاحظات ختامية»، في بختين، ١٩٧٥ - ب، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٩٠، أشكال الزمان والمكان في الرواية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- ١٩٧٥ - أ، ترجمة محمد برادة، ١٩٨٧، الخطاب الروائي، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع؛ القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر.
- ١٩٧٥ - أ، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٨٨، الكلمة في الرواية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- ١٩٧٥ - ب، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٩٠، أشكال الزمان والمكان في الرواية، دمشق منشورات وزارة الثقافة.
- البنّا (حسن)، ١٩٨٤، «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية»، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- تودوروف (تزفيتان)، ١٩٨١، ترجمة فخري صالح، ١٩٩٦، المبدأ الحوارية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جينية (جان)، ١٩٨٢، في سعد الله ونوس، ١٩٩٦، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢٥٣ - ٢٩٥.
- حداد (فواز)، ١٩٩٨، صورة الروائي، ضبية - لبنان، دار عطية للنشر.



FARANSIS, M. 1996, *Instruments d'analyse du texte narratif*, Jou-nieh, Imprimerie St-Paul.

GENETTE, G. 1972, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil.

GREIMAS, A.-J. et COURTÉS, J. 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 1*, Paris, Hachette, Université.

- 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2*, Paris, Hachette, Université.

TODOROV, T., 1981, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil.

حسن (عبد الكريم)، ١٩٩٢، لغة الشعر في «زهرة الكيمياء»: بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

زراقت (عبد المجيد)، ١٩٩٩، في بناء الرواية اللبنانية (١٩٧٢-١٩٩٢)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية.

الشرع (علي)، ١٩٨٧، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العجيلي (عبد السلام)، ١٩٧٨، عيادة في الريف، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

فاخوري (عادل)، ١٩٨٥، علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة)، بيروت، دار الطليعة.

فرنسيس (مريم)، ١٩٩٨، في بناء النص ودلالاته: محاور الإحالة الكلامية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

قصاب حسن (حنان)، الياس (ماري)، ١٩٩٧، المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

ونوس (سعد الله)، ١٩٩٦، الأعمال الكاملة، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

BAKHTINE, M, 1975, trad. franç., 1978 *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard.

DUBOIS, J., GUESPIN, L., GIACOMO, M., MARCELLES, Ch, et J.-B., MEVEL, J.-P., 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.

DUCROT, O. et TODOROV, T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil.

## مصادر نصوص المدونة

- ابن المقفع، ت ٧٥٩م، كلية ودمنة، ط ١٩٩١، بيروت، مكتبة لبنان.
- أدونيس، ١٩٦٣، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط ١٩٧١، الآثار الكاملة، بيروت، دار العودة.
- ألف ليلة وليلة، ط ١٩٩٦، بيروت، دار نظير عبود.
- بختين (ميخائيل)، ١٩٧٣، «ملاحظات ختامية» في بختين، ١٩٧٥ - ب، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٩٠، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ص ٢٢٠-٢٣٩.
- ١٩٧٥ - أ، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٨٨، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- ١٩٧٥ - ب، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ١٩٩٠، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- برادة (محمد)، ١٩٨٧، ترجمة بختين، ١٩٧٥، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع.
- تامر (زكريا)، ١٩٧٣، دمشق الحرائق، دمشق، منشورات مكتبة النوري.
- الجرجاني (عبد القاهر)، ت ١٠٨٧م، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، نشر محمد رشيد رضا، القاهرة ١٩٦١، ط بيروت، دار المعرفة، ١٩٧٨.

حداد (فواز) ١٩٩٨، صورة الروائي، ضبية، لبنان، دار عطية للنشر.  
حلاق (يوسف)، ١٩٨٧، ترجمة بختين ١٩٧٥-١، دمشق، منشورات  
وزارة الثقافة.

ذك الباب (جعفر)، ١٩٨٠، الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم  
المعاني، دمشق، دار الجليل.

رفاعة (ياسين)، ١٩٧٤، العصفير، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.

زينون (علي)، ١٩٩٦، الحداثة الشعرية، لبنان، حركة الريف الثقافية.

المجيلي (عبد السلام)، ١٩٧٨، عبادة في الريف، دمشق، منشورات  
وزارة الثقافة.

- ١٩٨٧، موت الحبيبة، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.

مينه (حنا)، ١٩٧٥، الباطر، دمشق، مكتبة ميلون، ط بيروت، دار  
الأدب، ١٩٨٤.

نون (محمود)، ١٩٩٧، نوافذ المطر، لبنان، حركة الريف الثقافية.

ونوس (سعد الله)، ١٩٧٠، مغامرة رأس المملوك جابر، ط ١٩٩٦،  
الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

- ١٩٨٢، مع جان جينية: حوار وتحليل، ط ١٩٩٦، الأعمال الكاملة،  
المجلد الثالث، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

- ١٩٩٣، منمنمات تاريخية، ط ١٩٩٦، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني،  
دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

- ١٩٩٦، «ملحق وثائقي»، مسرحية الانهتصاب، الأعمال الكاملة،  
المجلد الثاني، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

يواكيم (نقولا)، ١٩٩٤-١، «يا صانع العجائب»، الأرشيف، العدد الرابع،  
زحلة، ص ٤٤.

- ١٩٩٤-ب، عندما تتكلم الرخامة والحطوط، زحلة.

FAULKNER, W., 1929, *The Sound and the Fury*, trad. franç.,  
1972, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard.

MONTESQUIEU, 1721, *Lettres persanes*, Paris, Larousse, 1989.

OLIVIER, D., (trad.), 1978, BAKHTINE, 1975, *Esthétique et  
théorie du roman*, Paris, Gallimard.

SARRAUTE, N., 1980, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard.

- 1983, *Enfance*, Paris, Gallimard.

- 1996, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de  
la Pléiade.

## فهرس نصوص المدونة

١٨	: ورقة الحريف (محمود نون)	النص الأول
١٨	: يا صانع العجائب (نقولا يواكيم)	النص الثاني
٢١	: العاصفة (ألفرد دوموسه)	النص الثالث
٢٣	: زهرة الكيمياء (أدونيس)	النص الرابع
٢٨	: الأجل (عبد السلام العجيلي)	النص الخامس
٣٦	: التراب لنا وللطيور السماء (زكريا تامر)	النص السادس
٤٠	: رجل يحلم (ياسين رفاعية)	النص السابع
٤٢	: حكاية من كليله ودمنة (ابن المقفع)	النص الثامن
٤٣	: بده ألف ليلة وليلة	النص التاسع
٤٥	: بده رواية الياطر (حننا مينه)	النص العاشر
٤٥	: بده صورة الروائي (فواز حداد)	النص الحادي عشر
٤٦	: مقتطف من الياطر (حننا مينه)	النص الثاني عشر
٥٠	: مقتطف من دلائل الإعجاز (عبد القاهر الجرجاني)	النص الثالث عشر
	: مقتطف من الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم	النص الرابع عشر
٥١	المعاني (جعفر دك الباب)	
٥٢	: مقتطف من الحداثة الشعرية (علي زيتون)	النص الخامس عشر
	: مقتطف من مغامرة رأس المملوك جابر (سعد الله	النص السادس عشر
٥٤	ونوس)	
٥٨	: مقتطف من منمنمات تاريخية (سعد الله ونوس)	النص السابع عشر
٧٠	: مقتطف من الياطر (حننا مينه)	النص الثامن عشر

## فهرس المصطلحات والمفاهيم

### أ

- إبدال (منحى إحصائي بآخر) ٢٦٨ - ٢٧٥ .  
 أحادية (السلطة السردية) ٢٢٤ - ٢٢٥ .  
 إحالة (أنماط الإحالة الكلامية) ٣ - ٦ ، ٦٩ ، ٢٠٢ .  
 إحصائي (نظم، تركيب-) ٣ - ٦ ، ٩ - ١٣ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٠ ، ١٦٠ -  
 ١٦١ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ - ٢٢٨ ، ٢٣٥ - ٢٣٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٥ .  
 إخراجية (ملاحظات-) ٨٤ - ٨٥ ، ١٢٠ - ١٢٤ ، ١٨٤ ، ٢٣١ ، ٢٧٣ .  
 ازدواجية (السلطة السردية) ٢١٢ - ٢١٣ ، ٢٢٤ - ٢٢٥ .  
 استئناف (نحوي- إحصائي) ٩٢ ، ١٠٠ - ١٠٣ .  
 استشهداد (بكلام الآخر) ١١٦ ، ١١٩ .  
 استقراء (قياسي) ١٩٩ .  
 استنتاج (قياسي) ١٩٩ .  
 أسلبة (سيمائية) ١٩٠ ، ١٩٧ .  
 أسلبة (لهجوية) ١١١ ، ١٦٦ ، ١٧٥ - ١٩٣ ، ٢٣٦ .  
 أسلبة (لهجوية ساخرة) ١٣٣ ، ١٧٦ - ١٨٩ ، ١٩٣ .  
 أسلبة (لهجوية قائمة على علاقة حضور) ١٨١ - ١٨٦ .  
 أسلبة (لهجوية قائمة على علاقة غياب) ١٨١ ، ١٨٦ - ١٩٢ .

- النص التاسع عشر : مقتطف من «خاتمة» عبادة في الريف (عبد السلام المعجلي) ٧٧  
 النص العشرون : مقتطف من «ملحق وثائقي» لمسرحية الاعتصام (سعد الله ونوس) ٧٧  
 النص الحادي والعشرون : مقتطف من «حاشية» صورة الروائي (فواز حداد) ٧٨  
 النص الثاني والعشرون : مقتطف من حوار مع جان جينيه (سعد الله ونوس) ٨١  
 النص الثالث والعشرون : مقتطف من «ملاحظات غشامية» في: أشكال الزمان والكان في الرواية (ميخائيل بختين) ٨٢  
 النص الرابع والعشرون : مقتطف من الكلمة في الرواية (ميخائيل بختين، ترجمة يوسف حلاق) ١٠٨  
 النص الخامس والعشرون : مقتطف من الخطاب الروائي (ميخائيل بختين، ترجمة محمد يرادة) ١١٠  
 النص السادس والعشرون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ١٣٤  
 النص السابع والعشرون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ١٤٠  
 النص الثامن والعشرون : مقتطف من الباطر (حنانيه) ١٦٢  
 النص التاسع والعشرون : هذا السائل اللعبي... (عبد السلام المعجلي) ١٦٧  
 النص الثلاثون : مقتطف من مغامرة رأس المملوك جابر (سعد الله ونوس) ١٨٢  
 النص الحادي والثلاثون : مقتطف من والد جالون درجات... (عبد السلام المعجلي) ١٨٧  
 النص الثاني والثلاثون : مقتطف من مغامرة رأس المملوك جابر (سعد الله ونوس) ١٨٩  
 النص الثالث والثلاثون : حكاية التاجر مع المغرير (ألف ليلة وليلة) ٢٠٥  
 النص الرابع والثلاثون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ٢٣٨  
 النص الخامس والثلاثون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ٢٦٩  
 النص السادس والثلاثون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ٢٧١  
 النص السابع والثلاثون : مقتطف من صورة الروائي (فواز حداد) ٢٧٢

أسلية (مباشرة) ١٢٣، ١٩٣.

أسلوب حر غير مباشر ١٠٥، ١١٥.

أسلوب حر مباشر ١٥٦، ١٦٣.

أسلوب غير مباشر ٩٦، ١١٥.

أسلوب مباشر ٩٣، ١١٥.

إسناد (الكلام إلى الآخر) ٩٢-٩٣.

إشاري (كلام أو منحنى إحالي) - ٤، ٥، ١٣، ٢٦، ٤٦، ٦٩، ٧١-٩٥،  
٩٨، ١٣٠، ١٣٢، ١٥٤، ١٦٠، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٤-٢١٦، ٢٢٥، ٢٣٥.

٢٥٨، ٢٦٨-٢٧٥

إضمار الربط (بين مستوى تخاطبي وآخر) ١٢٥، ١٣٣-١٣٩، ١٤٠،  
١٤٥، ١٥٦، ٢٣١، ٢٤٧، ٢٥٥، ٢٦٢، ٢٧٢.

اقتباس (لهجوي) ١٠٦، ١٤٨، ١٤٩، ١٦٦-١٨٠، ١٨٤، ١٨٥،  
٢٣٤.

إلغاء الجدار الرابع ٢٠٠.

أنا- الآن- هنا (الكلام أو المتكلم) ٩٤-٩٨، ٦٩، ٥.

انتقال (من مستوى تخاطبي إلى آخر) ٩١-١٥٨، ١٩٥، ٢٧٤.

إنشائي (كلام، تصوير) - ٩٥، ١٠٣-١٠٥، ١٠٧، ١١٣، ١٢٧-١٢٨،  
١٥٢، ١٥٦، ١٩٩، ٢٠٢.

إنشائية (وظيفة) - ٩٥، ١٠٤، ١١١، ١١٤، ١٣١، ١٥٣، ٢٣٣-٢٣٦،  
٢٥٣، ٢٧١، ٢٧٤، ٢٧٧-٢٧٨.

أيقونة (دلالة) - ٢٣٧.

إيماء (إلى ما يدور في الرأس) ٩٢، ١٠٠-١٠١.

إيهام (مسرحي) ١٢٣.

إيهام (كسر) - ١٢٣.

## ب

بلاغي ٨٩، ١٩٥-١٩٦.

بلاغي- لساني ١٩٥-١٩٧، ٢٠١.

بلاغي- شبه لساني ١٩٥، ١٩٧-١٩٨.

بلاغي- سيميائي ١٢٥-١٢٨، ١٩٥-١٩٧، ٢٠١-٢٠٢.

## ت

تجانس (إحالي) ٩٥-١٠٣، ١٤٥، ١٥٧.

تجانس (في الإنشاء والخير) ٩٦-١٠٠.

تجاوز (مع الكلام) ٦٥-٧٠، ٧٥.

تجاوز (مع مرجع الكلام) ٤-٤٦، ٥، ٦٨-٧١، ١٢٠، ١٢٦، ٢١٥،  
٢٢٥-٢٢٦، ٢٥٨.

تخاطب ٤-٦، ١٧، ٦٣-٦٨، ٢١٩.

تداخل (إحالي) ١٥٩، ٢٦٨، ٢٧١-٢٧٥.

تواصف (إحالي) ١٠٣، ١٥٦-١٥٧، ١٨١، ٢٧٧.

تواصف (صوتين تخاطبيين) ١٠٨-١١٢، ١٥٧، ١٨١، ٢٦٠.

تركيب مجين ٩٢، ١٠٠-١١٢، ١٥٨، ١٦٦، ١٩٣.

تسلسلي (بناء تخاطبي) - ٨٦-٨٩، ٩٣.



تسليية (المستويات التخاطبية) ٨٦-٨٩.

تضمن (نحوي) ٩٢، ٩٥، ١٠٠، ١٤٥.

تعاقب (أشواط الإحالة التلاسية) ١٣، ٢٦، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٤-٢١٦، ٢٦٣-٢٦٥.

تعليب (المستويات التخاطبية) ٨٦، ٢١٣، ٢٦١-٢٦٨.

تعليب السرد داخل السرد: حكاية، رواية ٨٧، ١١٣، ٢٠٥-٢٢٢، ٢٥٦-٢٦٨، ٢٧٢-٢٧٤.

تعليب المسرح داخل المسرح ٨٧.

تعليل (قياسي) ٢٦، ١٩٩، ٢٣٦.

تعليل (وثائقي) ١٩٩-٢٠٠، ٢١٥، ٢٣٦.

تقريب ١٢٣-١٢٤، ١٥٢، ٢٠١.

تغريب ٢٠١.

تقاطع لهجوي ٩١، ١٦٥-١٩٤.

تقطيع سينمائي ١٣٧، ١٣٨، ٢٣٧-٢٥٨، ٢٦١، ٢٦٨.

تقليد لهجوي ١٨٠، ١٨٤.

تقمص تخاطبي ٨، ١٥٣-١٦١، ٢٥٦، ٢٦٠، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٤.

تماهي تخاطبي ٨، ١٢٥، ١٣١-١٣٣، ١٥٨-١٦١.

تمايز (إحالي) ٩٢-٩٥، ١٦٠، ٢٣٥.

تمايز الأنواع الأدبية ١٩٥-٢٠٢.

تمثل (كلام الآخر) ١٠٥-١٠٧، ١٤٥، ٢٣٢، ٢٧١.

تمثل جزئي ١٠٥، ١٥٦-١٥٧.

تمثل كلي ١٤٧-١٥٢، ١٥٦-١٥٨، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٧١.

تمثيل كلام الآخر ١٠٧-١١٠.

تمسح تخاطبي ١٢٥-١٣١، ١٥٣، ١٩٦-١٩٧، ١٩٩، ٢٠١-٢٠٢.

تناص ١٩٤.

تناصية ١٩٤.

تنعيم (الجملة) ١٠٣، ١٠٩، ١٥٦-١٥٧.

تهجين ١٠٧، ١٤٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٦.

توازي (في البناء الإحالي) ٢٠٥، ٢١٤-٢١٦.

توازي (في بنية الشخص والحواشي) ٢١٥-٢١٨، ٢٦١-٢٦٤.

توازي (في النظم التخاطبي) ٨٧، ٢٠٥، ٢١٣-٢١٤، ٢٥٨-٢٦٨، ٢٧٢.

تواصل مباشر ٨٩، ١٢١، ١٢٥، ١٩٥، ٢٠١.

توجه إلى الجمهور ١٢٣، ٢٠١.

تيار الوعي ١٥٢-١٥٦، ٢٠١، ٢٥٥-٢٥٦.

### ث

ثنائية وظيفة صيغ التكلم الإحالية ٧٠-٧١.

### ج

جدار رابع ٢٠٠.

## ح

حاضر (وحدات الشخص التي تدلّ على الشخص الحاضر) ٦٥.

حديث حر مباشر ١٥٦.

حديث حر غير مباشر ١١٥، ١٠٥.

حديث غير مباشر ١١٥، ٩٦.

حديث فوري ١٥٣.

حديث مباشر ١١٥، ١٩٣.

حذف الربط (بين مستوى تخاطبي وآخر) ٩١، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٩-١٦٣، ٢٦٢، ٢٧٣-٢٧٤.

حضور قطبي الكلام ٦٥-٦٨، ٧٦-٨٤.

حضور (أسلبة قائمة على علاقة حضور) ١٨١-١٨٦.

حوارية (بختين) ٦-٧، ١٣، ١٠٧-١٠٨، ١١٢، ١٢٤، ١٩٣.

## خ

خير / إنشاء ٩٦، ١٠٣، ٢٧٧-٢٧٨.

خيري ٩٩، ١٠٢، ١٠٤، ٢٧٨.

خطاب ١٧، ٦١، ٦٣-٦٨.

خطاب (فوري) ١٥٣.

## د

درامي (نوع أدبي) ١٩٦.

درامي (مسرح-) ١٩٩، ٢٠٠-٢٠١.

-٢٩٤-

## ر

رابع (جدار-) ٢٠٠.

ربط (مستوى تخاطبي بآخر) ٩١، ٩٢، ١٢٤، ١٢٦، ١٣٣-١٣٤، ١٣٦، ١٥٩، ٢٣١.

ربط (إضممار-) ١٢٥، ١٣٣، ١٣٩-١٤٠، ١٤٥، ١٥٦، ٢٣١، ٢٤٧، ٢٥٥، ٢٧٢، ٢٦٢.

ربط (حذف-) ٩١، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٩-١٦٣، ٢٦٢، ٢٧٣-٢٧٤.

ربط (شبه لساني) ٩١، ١٢٠-١٢٤.

ربط (غياب-) ٩١، ١٢٥-١٣٣.

ربط (لساني) ٩١-١١٢، ١٢٣.

رسائل (أدب-) ١٢٠.

رسائل (روايات-) ١٩٧-١٩٨، ١٩٩-٢٠٠.

## ز

زمكان ٨٢-٨٣.

زمكاني ٢٤٤.

## س

ساعرة (محاكاة-) ١٣٣، ١٧٦-١٨٩.

سرد داخل السرد ٨٧، ١١٣، ٢٣٢.

سرد الدرجة الأولى ١٥١، ٢١٢، ٢١٣، ٢٢٠-٢٢١، ٢٦٤، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٣-٢٧٤.

سرد الدرجة الثالثة ٢١٤، ٢١٩، ٢٢١.

سرد الدرجة الثانية ٨٥، ١٤٧، ١٥١، ١٧٩، ٢١٢، ٢١٤، ٢١٩-  
٢٢١، ٢٢٤، ٢٦٤، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٨.

من - شخص من شخص النص ١٢٦.

من - مؤلف النص ١٢٦.

سلطة سردية ١٥٣، ٢٠١.

سلطة سردية (أحادية-) ٢٢٤-٢٢٥.

سلطة سردية (ازدواجية-) ٢١٢-٢١٣، ٢٢١، ٢٢٤-٢٢٥، ٢٢٧.

سيمائي (تحقق-) ١٢٢-١٢٨، ١٩٥-١٩٧، ٢٠١.

سيمائي - بلاغي ١٢٢، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨.

سيمائية (أسلية-) ١٩٠.

سيمائية (علامة-) ٩١، ١٢١، ٢٧٣.

سينمائي (تقطيع-) ١٣٧-١٣٨، ٢٣٨-٢٥٨.

## ش

شبه لساني (ربط-) ٩١، ١٢٠-١٢٤.

شبه لساني - بلاغي ١٩٥، ١٩٧-١٩٨.

## ع

عرض متمثل ١١٩.

عرض مسرحي ٨٤، ١٢١-١٢٤، ١٩٦-١٩٨.

## غ

غائب (وحدات الشخص التي تدل على الشخص الغائب) ٦٥.

غائب الربط (بين مستوى تخاطبي وآخر) ١٢٥-١٣٣، ١٥٦.

-٢٩٦-

غياب (أسلية قائمة على علاقة غياب) ١٨١، ١٨٦-١٩٢، ٢٣٦.

غير إشاري أو لا إشاري (كلام، منح إحالي-) ٤-٦، ٧٠، ٧١، ٩٨،  
٩٩، ١٥٩، ١٦٠، ١٩٩-٢٠٠، ٢١٤، ٢١٦، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٤٤، ٢٦٨.

٢٧٥.

غير مباشر (أسلوب-) ٩٦، ١١٥.

غير مباشر (أسلوب حر-) ١٠٥، ١١٥.

غير مباشر (نقل-) ٩٥-١٠٢، ١١٣-١١٤، ٢٣٢، ٢٦٢، ٢٧٧.

## ف

فاعل (موقع تخاطبي-) ٨٧، ١٢١، ١٣٣.

فضاء (مسرحي) ١٢٢.

فكر متمثل ١٠٥-١٠٧، ١٥٦-١٥٨.

فوري (خطاب، حديث-) ١٥٣.

فورية (الخطاب، الحديث) ١٥٣، ٢٥٥.

فورية (إنشائية-) ١٥٣، ١٥٥.

## ق

قطع (إحالي) ٩٣-٩٥، ١٠٠-١٠٢، ٢٣٥.

قطع (نحوي) ٩٢-٩٥، ١٠٠-١٠١، ٢٣٥.

قطعي (مستوى الجملة-) ١٠٣، ١٠٩، ١٤٥، ١٥٦-١٥٧.

قياسي (استقراء-) ١٩٩.

قياسي (استنتاج-) ١٩٩.

قياسي (تعليل-) ٢٦، ١٩٩.

في بناء النص ودلالاته (٢) -ج- ٢٠

-٢٩٧-

## ك

نص الإلهام ١٢٣، ١٢٤، ٢٠٠.

كلام ممثل ١٠٥، ١٠٧، ١٥٦، ١٥٨.

## ل

لا إله إلا الله أو غير إلهي (كلام، منحى إلهي) - ٤، ٦، ٧٠، ٧١، ٩٨، ٩٩، ١٥٩، ١٦٠، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٤، ٢١٦، ٢٢٥، ٢٣٥، ٢٤٤، ٢٦٨.

٢٧٥

لساني (ربط) - ٩١، ١١٢.

لساني - بلاغي ١٩٥-١٩٧.

لغة المرأيا ٨٧، ٢١٧-٢٢٠، ٢٥٦-٢٥٤.

لهجوي (اقتباس) - ١٦٦، ١٨٠.

لهجوي (تقاطع) - ١٦٥، ١٩٤.

لهجوي (تقليد) - ١٨٠، ١٨٤.

لهجوية (أسلوب) - ١٦٦، ١٨٠، ١٩٤.

## م

ما فوق القطعي (مستوى الجملة) - ١٠٣، ١٠٩، ١٥٦، ١٥٧.

مباشر (أسلوب) - ٩٣، ١١٥.

مباشر (أسلوب حر) - ١٥٦، ١٦٣.

مباشرة (نقل) - ٩٣-٩٥، ١٠٠-١٠٢، ١١٣، ١٣٤، ١٥٩، ١٦٦، ١٨١، ١٩١، ٢٣٢-٢٣٥، ٢٤٦، ٢٦٢، ٢٧٢، ٢٧٧.

مباشرة (أسلوب) - ١٢٣، ١٩٣.

-٢٩٨-

متكلم ٤-٦، ٤٩-٥٠، ٦٥، ٧١، ٧٥، ١٣٦، ٢٥٨.

متشبه (كلام، فكر) - ١٠٥، ١٠٧.

متشبه (نقل) - ١٠٥، ١٠٧، ١١٤، ١٥٦-١٥٨.

مجازي (تعبير) - ٢٧، ١٣٢، ٢٢٨، ٢٣٠.

مجازية (تقنية سرديّة) - ٢٧٠.

محاكاة ساخرة ١٨٠-١٩٣.

مخاطب ٢٢، ٦٥، ٧٥، ١٢٦.

مرأيا (العبء) - ٨٧، ٢١٧-٢٢٠، ٢٥٦-٢٦٤.

مركزي (موقع تخاطبي) - ٨٣، ٨٦.

مركزية (موقع تخاطبي) - ٨٦، ٨٩، ١٢٨، ١٩٥.

مستوى تخاطبي ٧٥-٧٦، ٨٨-٨٩، ١٥١.

مستوى تخاطبي أول ٧٥-٨٤، ٨٦-٨٩، ١٢١-١٢٦، ١٩٥-٢٠٢.

٢٢٤

مستوى تخاطبي ثالث ٧٥، ٨٥-٨٦.

مستوى تخاطبي ثانٍ ٧٥، ٨٤-٨٥، ١٢٥، ١٦٠، ١٩٧-١٩٨، ٢٠١.

٢٥٩

مستوى تخاطبي رابع ٧٥، ٨٥-٨٦، ١٥١.

مسرح داخل المسرح ٨٧.

مسرح درامي ١٩٩، ٢٠٠-٢٠١.

مسرح ملحمي ١٢٣، ١٩٩-٢٠١.

مسرحي (عرض) - ١٢١-١٢٤، ١٩٦-١٩٨.

-٢٩٩-

مسرحي (عدل) - ١٢٠ - ١٢٤، ١٩٦ - ١٩٨، ١٩٩ - ٢٠١.

مطلقة (إحالة) - ٤٤ - ٦، ١٣، ٢٦، ٩٨، ١١٤، ١٩٩، ٢٣٥.

مفعول (موقع تخاطبي) - ٨٧، ١٣١، ١٣٣.

مقبلة (إحالة) - ٤ - ٦، ١٣، ٢٦، ٩٨، ١٩٩، ٢٣٥.

ملاحظات إخراجية: ٨٤، ٨٥، ١٢٠ - ١٢٤، ١٩٨، ٢٣١، ٢٧٣.

ملحمي (مشرح) - ١٢٣، ١٩٩ - ٢٠١.

مثّل (كلام، فكر) - ١٠٠ - ١١٢، ١٥٨ - ١٥٩.

مثّل (نقل) - ١١٠ - ١١٢.

منقول (مستوى تخاطبي، كلام) - ٩٣ - ١٠٥، ١١٢، ١٤٧، ١٥٦.

٢٧٢، ٢٤٧، ٢٤٦.

## ن

ناقل (مستوى تخاطبي) - ٩٣ - ١٠٥، ١١٢، ١٤٧، ١٥٦، ٢٧٢، ٢٤٦.

نبة (كلام إلى الآخر) ٩٢، ٩٥.

نظم إحالي ٦، ٩ - ١٣، ١٧، ٢٦ - ٢٧، ٧٠، ١٦٠ - ١٦١، ١٩٨ - ٢٠٢، ٢٢٣، ٢٢٥ - ٢٢٨، ٢٣٥ - ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٦٨ - ٢٧٥، ٢٧٧ - ٢٧٨.

نظم تخاطبي ٦ - ١١، ١٧، ٦٣، ٧٠، ١٦٠، ١٧٩، ١٨١ - ١٩٥، ٢٠٢ - ٢٢٣، ٢٢٥ - ٢٣٧، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٥ - ٢٧٧، ٢٧٨.

نقل (نقبات) - ٩٢ - ١١٥، ١٥٨، ٢٢٤، ٢٣٢ - ٢٣٥، ٢٦٢.

نقل غير مباشر ٩٥ - ١١٣، ١١٤، ٢٣٢، ٢٦٢، ٢٧٧.

نقل مباشر ٩٣ - ٩٥، ١٠٠ - ١٠٢، ١١٣، ١٣٤، ١٥٩، ١٦٦، ١٨١، ١٩١ - ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٤٦، ٢٦٢، ٢٧٢، ٢٧٧.

نقل منمّثل ١٠٠ - ١١٢، ١١٤، ١٥٦ - ١٥٨، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٦٢.

٢٧٧.

نقل مثّل ١٠٠ - ١١٢.

نياب (السارد عن شخص مرده في إنجاز وظائف كلامهم الإنسانية) ١٠٥،

١٥٦، ٢٦٠.

## هـ

هجنة (التركيب) ١٠٧، ١٤٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٦، ١٩٣.

هجين (تركيب) - ٩٢، ١٠٠ - ١١٢، ١٥٨، ١٦٦، ١٩٣.

## و

وثائقي (تعلييل) - ١٩٩ - ٢٠٠، ٢١٥.

وعي (تيار) - ١٥٢ - ١٥٦، ٢٠١، ٢٥٥ - ٢٥٦.

### **O-P-Q-R-S**

Parodie 193

Style direct 93

Style indirect 96

Style indirect libre 105

Stylisation 193

### **مصطلحات فرنسية وردت في متن الكتاب**

#### **A-B-C-D**

Chronotope 82

Dialogie 107

Discours direct 93

Discours direct libre 156

Discours immédiat 153

Discours indirect 96

Discours indirect libre 105

#### **E-F-G-H**

Emprunt 180

Énonciation 64

Épistolaire (genre) 120

Hybride 107

Hybridisation 107

#### **I-J-K-L-M-N**

Icône 237

Intertextualité 194

Monologue intérieur 152- 153



### **P-Q-R-S**

- Parody 193
- Represented speech and thought 105
- Stream of consciousness 152
- Stylization 193

### **مصطلحات انكليزية وردت في متن الكتاب**

#### **A-B-C-D**

- Borrowed word 180
- Chronotope 82
- Dialogism 107
- Direct speech 93

#### **E-F-G-H**

- Enunciation 64
- Free direct speech 156
- Hybrid 107
- Hybridization 107

#### **I-J-K-L**

- Icon 237
- Indirect speech 96
- Intertextuality 194

#### **M-N-O**

- Narrated consciousness 105
- Narrated monologue 105

## فهرس محتوى الكتاب

### تصهيد

- ١-١: حلقة ثانية من دراسات لغوية تحت في بناء النص ودلالته
- ٢-١: تكامل الحارين: تلازم آلية التخاطب وآلية الإحالة
- ٣-١: منهج البحث: الانطلاق من منظور عام شامل
- ١-٣-١: تمحيد إظهار منظور الدراسة الشامل في اختبار التسميات والمصطلحات
- ٢-٣-١: سلوك نهج الاستقرار القائم على مقارنة عدد كبير من النصوص المتنوعة والمختلفة
- ٣-٣-١: توظيف علامات التنصيص والإخراج الطباعي في إبراز مفاصل التحليل والفروقات بين مادة لغوية وأخرى
- ٤-٣-١: الأخذ بالترابط بين بناء النص التخاطبي وبين نظمه الإحالي
- ٥-٣-١: أوجه التقصير

### الفصل الأول

#### التخاطب وبناء النص

- ١-١: قراءات تمهيدية في بناء النص التخاطبي
- ١-١-١: نماذج شعرية من بناء النص التخاطبي
- ١-١-٢: نماذج قصصية من بناء النص التخاطبي
- ١-١-٣: نماذج سردية قديمة من بناء النص التخاطبي
- ١-١-٤: نماذج روائية من بناء النص التخاطبي

- ٥-١-١: نماذج علمية من بناء النص التخاطبي
- ٦-١-١: نماذج مسرحية من بناء النص التخاطبي
- ٢-١: النص والخطاب والتخاطب
- ١-٢-١: الخطاب والتخاطب وصورة الإرسال أو التواصل
- ٢-٢-١: حضور قطبي الكلام وتجاورهما الحسي مع الكلام أو النص
- ٣-٢-١: تجاور المتكلم مع كلامه وتجاور الكلام مع ما يحيل إليه
- ٤-٢-١: صيغ المتكلم وثنائية وظيبتها الإحالية

### الفصل الثاني نظم النص التخاطبي

- ١-٢: الوحدات التخاطبية ومستوياتها
- ١-١-٢: المستوى التخاطبي الأول: التواصل بين المؤلف ومتلقي النص
- ٢-١-٢: المستوى التخاطبي الثاني: وحدات تخاطبية تدور بين شخصين قدمها المستوى الأول
- ٣-١-٢: المستوى التخاطبي الثالث وما يليه: وحدات تخاطبية تدور بين شخصين قدمها المستوى الثاني، فالثالث، فما دون
- ٤-١-٢: علاقات الترابط بين المستويات التخاطبية: المركزية التسلسلية والتعليب
- ٢-٢: عمليات الانتقال من مستوى تخاطبي إلى آخر والظنيات التي تتحقق بها
- ١-٢-٢: عمليات الربط بين مستوى تخاطبي وآخر
- ١-٢-٢-١: الربط اللساني
- ١- الربط عن طريق الإسناد والقطع النحوي والتمايز الإحالي: النقل التخاطبي المباشر
- ٢- الربط عن طريق النسبة والتضمن النحوي والتجانس الإحالي: النقل التخاطبي غير المباشر

[illegible]

١٠٠ الإحالة العكسية: النقل الخاطي المتصل أو المتصل

١٠٠ - مع شجرة التي تنبع عن أشكال الربط

١- وظائف تقنيات النقل التخاطبي في النصوص السردية

ب- وظائف تقنيات النقل التخاطبي في الشروعات

والدراسات العلمية

٢-٢-١-٢ الربط شبه اللساني بين مستوى إبداع النص ومستوى

حرار الشخصوس في قراءة النصوص المسرحية

١- التحولات التي تطرأ على قطبي الإبداع في نقل النص إلى

عرض مسرحي

٢- التحولات التي نظراً على من النص في مقلة إلى عرض

مسرحي

١-١-٢ عمليات غياب الربط

٢- التزاحم الانتخابي

٢-٢-٣ عمل ارت انحصار الى بط و حذفه

١ - اضمحلال البطارية

٢- حذف اليربط

٣- التمثيل الكلي، التمثيل الجزئي والتفصيص

٤- التقمص والتعاهي

٢-٣ الفاعل اللهجوي بين عوالم النص الخطابية

٢-٣-١ الاقتباس اللهجوي: اقتباس المفردات والتعابير

٢-٣-٢ الأسبغة اللهجوية والمحاكاة الساخرة

١٠٠ ١- الأسلبة للهجورة القائمة على علاقة حضور مع الكلام المأسلي

١٨٦ ٢- الأسلبة للهجورة القائمة على علاقة غياب مع الكلام المأسلي

١٤٠ ٣- خاتمة بناء النص التخاطبي وتمايز الأنواع الأدبية

١٩٥ ٢-٤-١ أشكال تحقق المستوي التخاطبي الأول وهوية النص الأدبية

١- الأنواع الأدبية التي تتمايز في الانتقال من السلاغي - اللساني إلى

١٩٦ البلاغي - السيميائي

٢- الأنواع الأدبية التي يتصف مستواها التخاطبي الأول بتحقيق

١٩٧ بلاغي - شبه لساني

٢-٤-٢ ٢- تشعب الأنواع الأدبية داخل التمايز الناتج عن البناء التخاطبي

١٩٨ وتربطاً مع نظم النص الإحالي .

٢٠٠ ٢-٤-٣ التطوير الحديث لبعض الأنواع الأدبية في توظيف الاتجاه

المعاصر لبنائها التخاطبي المتعارف عليه .

١٤٦ ٢- الأمثلة الملحوظة القائمة على علاقة غائب مع الكلام المزدوج

٢-٤ خاتمة بناء النص التحاطف، وتماز الأداة الأدبية

١٥٥ ١-٤-٣ أشكال نخبه المستوي، النخاطيه الأول، وهرة البحر الأول.

١- الأنواع الأدبية التي تتحدث في الانتقال من البلاغ - البلاغ

البلاغی - السیمانی

٢- الأنواع الأدبية التي ينصف منها النخاطم: الأول تحفة

۱۹۷ بلاغی - شبہ لسانی

٢-٤-٢ نشعب الأنواع الأدبية داخل التمايز الناتج عن البناء التخاطمي.

وترابطاً مع نظم النص الإحالي.

٢-٤-٣ التطوير الحديث لبعض الأنواع الأدبية في توظيف الاتجاه

المعاكس لبنائها التخاطبي المتعارف عليه.

## الفصل الثالث

قراءات تطبيقية في نظم النص

### التخاطبي - الإحالي

٢٠٥	١-٣ التعليب السردى والتوازي ولعبة المرايا في حكاية شهرزاد الأولى، «حكاية التاجر مع العفريت»، وبعض خصائص بناء ألف ليلة وليلة
٢١٢	١-١-٣ البناء التخاطبى العام وازدواجية السلطة السردية في سرد شهرزاد
٢١٣	٢-١-٣ حبكة الحكاية والتعليب والتوازي في النظم التخاطبى
٢١٤	٣-١-٣ التوازي في بنية سرد الحكايات المعلقة من زاوية النظم الإحالي
٢١٥	٤-١-٣ التوازي في بنية الشخص والحدث

وحكاية التاج مع العذراء، وبعضهم الآخر يروي قصة  
٢٠٥

٢١٢ ١-١-٣ البناء التخاطبي العام: وانما لغة الاتصال

٢١٣ ٢-١-٣ حكمة الحكاية والتعليل والتأويل في القرآن الكريم

٢١٤ ٣-١-٣ التوازي في بنية سرد الحكايات المعلقة من ذاومة النظر (الاجا)

٢١٥ ٤-١-٣ التوازي في بنية الشخص والاحداث

- ٢٦٤ ٢- تعليق روايتين وتوازيهما  
٢٦٥ ٣- توازي الروايتين المعلنين مع خط سردي ثالث يتابع رصد عناصر  
الشخص المحدود في سرده الدوامة الأولى  
٢٦٦ ٣-٣-٣ خصائص النظم الإحالي  
٢٦٨ ١- الإبدال الإحالي وحضور الماضي  
٢٧١ ٢- التداخل الإحالي والتعبير المباشر عن الرؤية الروائية

#### ٢٧٧ ٤- خاتمة: إنشائية الكلام والبنى الكبرى لتأليف النص ونظمه

- ٢٧٩ المراجع  
٢٨٣ مصادر نصوص المدونة  
٢٨٧ فهرس نصوص المدونة  
٢٨٩ فهرس المصطلحات والمفاهيم  
٣٠٢ مصطلحات فرنسية وردت في متن الكتاب  
٣٠٤ مصطلحات إنكليزية وردت في متن الكتاب  
٣٠٦ فهرس محتوى الكتاب

- ٢١٦ ٣-١-٥ الارتباط الدلالي الوثيق بين الأبعاد الثلاثة التي يتوازي فيها بناء  
الحكايات المعلنة  
٢١٨ ٣-١-٦ التعليب السردى ولعبة المرايا  
٢٢٠ ٣-١-٧ التعليب السردى وبناء ألف ليلة وليلة  
٢٢٣ ٣-٢-٢ مقارنة بين نموذجين من القصة القصيرة: القصة الواقعية الحياتية والقصة-  
المثل  
٢٢٤ ٣-٢-١ بناء القصة التخاطبي والسلطة السردية المنبثق عنها القصة:  
أحادية السلطة وازدواجيتها  
٢٢٥ ٣-٢-٢ بناء القصة الإحالي: تجاوز القاص مع الماضي المسرود في القصة  
الإشاري، والتباعد عنه في القصة اللاإشاري  
٢٢٨ ٣-٢-٣ لغة القصة: حضور القاص في الإسهاب والاستطراد وابتعاده  
في الإيجاز والمجاز  
٢٣٢ ٣-٢-٤ تقنيات نقل كلام الشخص: الإفصاح عن المواقف في تعددية  
التقنيات، والإحجام عنه في أحاديثها  
٢٣٧ ٣-٣-٣ النظم التخاطبي- الإحالي وصناعة الرواية في صورة الروائي لفواز حداد  
٢٣٧ ٣-٣-١ التعمد في إبراز صنعة السرد باللجوء إلى تقنية التقطيع السينمائي  
في بدء الرواية  
٢٣٧ ١- خصائص تقنية التقطيع  
٢٥٣ ٢- ارتباط تقنية التقطيع بوضع السارد والشخص المسرود عنها  
٢٥٦ ٣- توظيف تقنية التقطيع في التمهيد لتعليب السرد داخل السرد  
ولعبة المرايا  
٢٥٨ ٣-٢-٢ صورة الروائي في تعليب الروايات وفي توازيها  
٢٥٨ ١- الصعوبة في تحديد المستوى التخاطبي الذي يتحرك عليه السارد  
الأول في الرواية

الطبعة الأولى / ٢٠٠١  
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



GN:21548  
BIBID:10611888  
٨٥٨ ج ٢